

الثورة ...

كل عام فى حساب الزمن والعمر مساو لأخيهالذى يسبقه أو يلحقه ، ولكننا اصطلحنا على الوقوف عند العشرات ، فنجد لها دلالة خاصة ، ونشعر حيالهابهزة روحية . هذا شأننا مع العام العاشرللثورة ، فما بالك اذا كان أيضاً عام الميثاق الذى حدد ملامحالمجتمع الجديد ؟

قد تسلمت الثورة السفينة وهى مكبلة بالأغلال واحلة فى ماء راكد ، على حين أن قوافل السفن تمضى الى الأمام مع التيار ، فكان الهم الأول للثورة هو تخليص السفينة من أغلالها ثم دفعها بعد ذلك شيئاً فشيئاً لتدخل التيار العظيم الذى يتمثل فيهمجرى التاريخ ، كل من يدخله يمضى الى الأمام فى النور ، وكل من يتجنبه عن بلادة أو رهبة يظل متخلفاً فى الظلام ، وهذا هو سر نجاح ثورتنا ، انها اهتدت الى مجرى التاريخ فدخلته بلا وجل ، ربمالا نستطيع بين يوم وليلة ، اللحاق بمن سبقنا ولكن قلوبنا مطمئنة بأن كل من سار على الدرب وصل .

لم تقض الثورة على نظام الا كان من أنظمة العهود البائدة التى لن تجد خبرها بعد اليوم الا فى متاحف الآثار البدائية ، سواء فى ذلك أنظمة السياسةأم الاقتصاد ، ستئول الى المتاحف أسلحة الاستعمار والعدوان ، وعروش مرصعة بالدر والياقوت تنتقل بالارث الى الصالح والطالح ، وخزائن رأسمالية ضارية تتمثل فيها الأنانية وصراع الوحوش فى الغابات ، ونماذج من أمراض مجتمع قومى كل فرد فيه مسئول عن نفسه وليس غير ، وستئول الى المتاحف عما قريب نماذج أمراض مجتمع دولى كل دولة فيه مسئولة عن نفسها وليس غير .

أما مجرى التاريخ ففيه النظام الجمهورى الذى تسلم بفضله الأمة مختارة قيادها الى أصلح أبنائها ، وفيه التحرر من الاستعمار والعدوان ، وفيه كل مجتمع أقام كيانه الداخلى على أساس التكافل بين أفراده ، كل واحد مسئول عن نفسه وعن غيره ، لا يهنأ للشبع المتخم طعام وبعض مواطنيه جائعون ، وفيه أيضاً مجتمع دولى لا تهنأ فيه دولة متقدمة بخيراتها اذا كان غيرها من الدول متخلفاً .

ولكننا لن نصل الى هذا التكافل الدولى الا اذاتم القضاء على جميع أمراضه التىتماثل الأمراضالتى تغتال المجتمعات القومية ، فقد يتشبث الاستعماربمطامعه ويلبس اقنعة جديدة تتمثل فى السيطرة

ومجرى التاريخ ..

الاقتصادية والثقافية ، وقد تصمد نزعة الاحتكارفتتحول من المال الى احتــــكار العلم ، ولكن مجرى التاريخ كفيل بالقضاء على كل هذه الحماقات .

ستمضى السفن فى مجرى التاريخ طـــالما هبت عليها رياح العدل والحرية ، فلن يستقيم التكافــل الا بجهود يبذلها الأفراد محبة وطواعية ، واذا كان هذا هو شأن المجتمعات القومية ، فان القول يصدق أيضا على المجتمع الدولى ، فلا سلام للعـــالم الا بتكافل الدول بعضها وبعض فى جو يسوده العــدل والحرية ، وحين يستقر الايمان بهذا التكافل يسهل نزع السلاح .

نستقبل العيد العاشر للثورة وقد احتلت بلادنا مكانتها المرموقة بين الدول ، شرفها مستمد أيضــا من شرف قائدها ورئيسها ، ان صورته معلقــة فى بيوت شعوب كثيرة فى آسيا وافريقية لأنها ترمز الى جهاد أمة من أجل حياة تظللها الكرامة والرخـــاء والاستقامة الخلقية .

ويسر « المجلة » ان تحتفل ــ فى حدود رسالتها ــ بالعيد العاشر للثورة ، فتصدر عددها بأبحـــــاث اشترك فى تحريرها طائفة من أساتذتنا الاجــلاء ،وبعض من كتابنا الجدد ، دلالة على التكافل الــــذى ننشده بين الأجيال .

و يتقدم هـــــذه المقالات نص المحـــــاضرة التى ألقاها السيد حسين ذو الفقار صبرى نائب وزير الخارجية فى المعهد السويدى للشئون الخارجية فى أثناء رياسته لبعثة الصداقة الى دول الشـمال فى أوروبا ، وهى تجـــلو أهداف ثورتنا ومبادئهـــا الاجتماعية وأسسها الفكرية .

ولم يفت « المجلة » دلالة افتتاح الرئيس جمال عبد الناصر لمتحف مختار فكأنما الدولة كلها تكرم الفنان وتحتفل به . لذلك ضمنت هذا العدد مقالات عدة عن فناننا العظيم ورسمت على الغلاف صورة تمثاله الذى بشر بالثورة وعبر عن نهضة الوطن .



التقدم الاجتماعي في الجمهورية العربية المتحدة

بقلم: حسين ذو الفقار صبري نائب وزير الخارجية

لى عظيم الشرف أن أتيحت لى الفرصة لأتحدث الى جمعكم الموقر هنا فى استكهولم فى « المعهد السويدى للشئون الدولية » . ويسعدنى أن السلطات المختصة قد اختارت أن تدور هذه المحاضرة حول موضوع يمثل خير تمثيل فلسفة « ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وهو « التقدم الاجتماعى فى الجمهورية العربية المتحدة(١) » ولو اننى اعتقد أن كلمة «التقدم» تقصر عن وصف ما هو حادث فعلا فى الميدان الاجتماعى فى بلدنا .

من الأقوال المأثورة أن مصر هبة النيل ، فلولا هذا النهر العظيم لاستحال وجود الجمهورية العربية المتحدة كما نعرفها اليوم ، وما قامت أمة على تلك البقعة من الأرض الجرداء ، وما أصبح الجزء الشمالى الشرقى من أفريقية الذى نعيش عليه الآن الا امتدادا لصحراء افريقية الكبرى القاحلة .

هبة النيل ـ ولكن لمن ؟

قبل أن يصدر الرئيس جمال عبد الناصر القوانين الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ كان أقل من مائتى شخص (أو على وجه التحديد ١٦٧ شخصا) ـ معظمهم من الأجانب يملكون نصف ثروة البلاد .

وليس معنى هذا أن النصف الآخر كما موزعا توزيعا عادلا على بقية الستة والعشرين أو السبعة والعشرين مليونا من السكان ، واذا مضينا فى البحث تكشفت لنا حقيقة رهيبة أخرى : وهى أن ٥٪ من السكان كانوا يملكون ٩٥٪ من ثروة البلاد ! وهكذا نرى ان الخط البيانى للملكية يرتفع بنسبة خيالية بل الأولى أن اقول انه يهبط بنسبة خيالية .

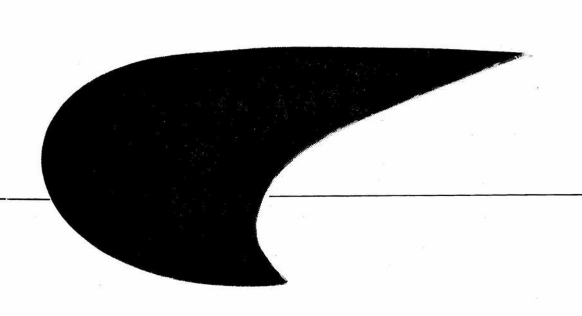
فأى مجتمع هذا الذى تعيش فيه القلة فى ثراء فاحش على حين يعيش سواد الشعب فى مستوى أقل من الكفاف ؟

قد يتساءل الناس فى حيرة لماذا صبر الرئيس جمال عبد الناصر طويلا ـ تسع سنوات كاملة بعد ثورة ٢٣ يوليو من قبل أن يدفع الجمهورية العربية المتحدة الى طريق تحول اجتماعى جذرى ؟

والجواب سهل :

ان علماء الاجتماع فى أيامنا هذه يرون أن الاصلاح الاجتماعى والمبادىء الاجتماعية والأفكار الاجتماعية ينبغى ألا تتحكم فيها تلك الحدود التى رسمت تعسفا بقصد تسهيل الدراسات الفطرية بحيث تفصل بين علم الاجتماع وبين علم النفس الاجتماعى والعلوم السياسية وعلم الاقتصاد .

(١) ترجمة المحاضرة التى القاها سيادته فى معهد الشئون الدولية فى مدينة استوكهولم فى السابع من يونيو سنة ١٩٦٢ .



فان أساتذة علم الاجتماع يعترفون اليـــــوم من هذه الفروع كلها ، بل يعترفون أيضا من علم الأجناس من أجل أن تتوافر لهم وتتشكل نظرة شاملة للمجتمع تضم أسسه وتفاصيله كلها ·

ولن أفيض فى الكلام عن الدراسات النظرية ، انها تمدنا بمعلومات قيمة فيما يتعلق ببنـــاء الأفكار والأبحاث الاجتماعية ، وهى أيضا تعين على تنبيـــه الذهن الى مجالات واحتمالات كثيرة ولكنها لا تفعل شيئا أكثر من هذا ·

لذلك فان الطريق الى الاصلاح لايمكن قطعـــه الا بوسيلة واحدة هى العمل عن طريق التجــربة والخطأ ·

والمشكلة الكبرى هى أن الدراسات النظـــرية تغالى فى الاعتماد على التجريد العقلى لكننا جميعـــا نعلم — واذا كنا لا نعلم فيجب علينا أن ندرك — ان التجريد العقلى لا ينجح فى ضبط تفكير الانســـان وآماله ومطامحه ، فهناك مؤثرات متعددة تكمن فى وعيه الباطنى ، والصفة الغالبة على كل مجتمع أنه يتأبى على أحكام التجريد العقلى ، والانسان اليوم يرفض أن تصب حياته فى قوالب جامدة تغـــالى الأحكام التجريـــدية أو القوانين البيروقراطيـــة فى فرضها وتقسيمها وتنظيمها ·

فنحن الآن نرفض أن نكون مجرد أداة تستخدمها نظرية اجتماعية مهما تكن هذه النظرية متماســكة محكمة ·

ويأبى الانسان اليوم لحياته أن تقسر على اتخــاذ نظام مفروض ووظيفة محددة ، فتتحول الى عجلــة صغيرة فى مصنع كبير هو المجتمع ·

فان هذا من شأنه أن يؤدى بالانسان الى الشعور بالمرارة من اخفاقه فى تحقيق ذاته ، حتى لو توافرت له كل الضمانات الاقتصادية ، ولايلبث هذا الشعور أن يتلمس طريقه للانطلاق ، فلا يجده الا فى صورة انفجار أهوج ·

وان الغلو فى التجريد العقلى عند تطبيق نظـرية من النظريات ليشبه حال طبيب أخصائى يخـــرج من حجرة الجراحة ويقول « لقد نجحت الجراحة أتم نجاح ولكن المريض مات مع الاسف » ·

ومن راى عالم الاجتماع الألمانى كارل مانهايم أن من أهم مميزات ثقافتنا المعاصرة أنها تفسح ما أمكن من مجال التجريد العقلى بحيث لايبقى خارجه الا النزر اليسير ، وعلى ذلك يوصف سلوك الانســان بأنه هو المجال الذى لم يخضع بعد لضوابط التجريد العقلى ·

انه يدرس كيان المجتمع فيجده قائما على الفروق بين الطبقات — وهذه ظاهرة لامفر منهـا حتى فى المجتمعات التى تزعم أنها أذابت المجتمع فى طبقـة واحدة ، ويستنتج من ذلك أن مكان الفرد ووظيفته فى المجتمع لايتحددان الا عن طريق السـعى والمنافسة ، وهما ان أردنا الوصول الى الأسس الجوهرية ليسا أكثر من نشاط لايخضع لضبط التجريد العقلى ، وهكذا يعرفهما مانهايم ٠

وهناك رأى آخر لعالم اجتماعى جليل من النمسا هو البرت شافل يقول اننا حين نرقب التطـور الاجتماعى السياسى لمجتمع ما سنلحظ فى كل وقت من الأوقات عاملين واضحين :

الأول خاص بالظواهر الاجتماعية التى اتخذت لها نمطا متسقا بحيث تصبح قابلة للتكرار بانتظـام ، وهى متعلقة بأعمال الدولة الروتينية — أى ميدان الادارة ٠

والآخر خاص بظواهر لاتزال فى دور التـكوين ويتوقف مصيرها على اصدار قـرارات ويترتب تلقائيا على اصدار هذه القرارات نشأة وضع جديد عديم المثال — وهذا هو ميدان السياسة لا بحسب المفهوم الضيق لهذه الكلمة ، بل بحسب مفهومهـا الواسع الذى يشمل سياسات المجتمع كافة من جميع نواحيها ٠

ولذلك جاز لنا أن نقول ان كل تفاعل اجتماعى وليـد أوضاع مستقرة روتينية تحيط بها من كل جانب أوضاع لايضبطها التجريد العقلى ٠

فالانسان كما قلت سابقا يرفض أن تعتسـف حياته فتصبح مجرد أداة ، يستخدمها نظام جامـد للمجتمع ، بل انه يفضل أن يكون انسانا قادرا على أن يشكل حياته ويوجهها داخل مجتمع من طبعه أن يكون دائم التحول ٠

فالمشكلة الكبرى فى المجتمعات المعاصرة كمـا نراها هى أن الانسان لا يكتفى بمداومة السعى من أجل رفع مستوى معيشته ، بـل انه يتطلب من المجتمع أن يهيىء له القدرة على التحرر من فـوارق الطبقات ٠

ونحن نؤمن من أجل هذه الأسباب أن التقـدم الاجتماعى لايتحقق عن طريق التعاليم المجردة لأى مذهب اجتماعى ، مهما بدا هذا المذهب مثالا للكمال فى أعين الناس ، وانما يتحقق التقدم الاجتماعى عن طريق السعى الدائب للاهتداء الى وسيلة تكنيكية :

وسيلة تكنيكية مرنة من حيث الرأى المذهبى ٠
وسيلة تكنيكية محددة البرنامج ٠
وسيلة تكنيكية يمكن ترجمة أهدافها الى قيـم فعلية ٠

وسيلة تكنيكية تـدرك أن المجتمع ليس كيانا ماديا جامدا ، بل هو جماع ميول الأفراد ومطامعهم فى عالم دائم التحول ٠

وسيلة تكنيكية تدرك أن كل استجابة وتحقيق لهذه الميول ينشأ عنه تلقائيا تبدل فى الوضع القـائم للمجتمع يمهد الطريق من ثم لظهور ميول ومطامع جديدة تحتاج هى الأخرى بدورها الى الاستجابة لها وتحقيقها ٠

وهيهات أن نهتدى الى هذه الوسيلة التكنيكية عن طريق تعاليم المذاهب النظرية مهما أقيمت عن بصر وروية ٠

أعود مرة أخرى الى كارل مانهايم ، وأقول انه لايسعنى الا أن أوافقه على رأيه بأن الأساس الحقيقى لكل تطور جديد للدولة أو المجتمع ومنحه شكله فى المستقبل مرة بعد أخرى لا يمكن أن يتحقق الا بفضل عون القوى الروحية ، تلك القوى الكامنة فى ضمير الشعب ، العاملة فى صمت ، انها روح الشعب ، VOLKSCEIST فهذا هو تعبير كارل مانهايم ٠

ولكن استطعنا أن ناخذ على عاتقنا مهمة الاهتداء الى هذه الوسيلة فى يوليو سنة ١٩٥٢

كان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طـريق الاقطاعيين الذين يملكون الأرض وكل ماعلى الأرض من انسان وحيوان ٠

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طـريق مصالح الشركات الاجنبية العتيدة التى تحـول أرباحها الضخمة الى المصارف فى لندن وباريس ٠

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق عدد لايزيد على خمسة أو ستة من رجال المـال أو الصناعة يتخذهم الممولون الأجانب قناعا يختفى تحته تحكمهم فى ثروة البلاد ٠ وقد حدد لهم هؤلاء الممولون نطاقا ضيقا فى مجال الاقتصاد الوطنى ، فلم يـكن يتعدى مصرفا ماليا واحدا وبعض صناعات احتكارية مثل السكر والنسيج ٠

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق حصر ٩٥٪ من الثروة القومية فى يد نفر لايتعـدى ٥٪ من السكان أغلبهم من الأجانب — تاركين غالبية الشعب العظمى فى مستوى أقل من الكفاف

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق الاعيب نظام ديموقراطى فاسد يتسنى فيه لبعض الشيع المتنازعة التى ليس لها من صفة الاحزاب السياسية الا الاسم فحسب ، أن تقفز الى مقاعد الحكم مستعينة فى ذلك بعون الأجنبى .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن بفضل قدرته على ارهاب الاسرة المالكة ، وانها أسرة ينازع كثير من افرادها الملك « فاروق » حقه فى الجلوس على العرش ، ويتمنون أن يحل كل منهم محله ، ولكنهم يعلمون ان لا وسيلة لهم لتولى العرش بدله الا اذا سمح لهم البريطانيون بذلك ، فمرغوا جباهم تحت أقدام هؤلاء الأجانب .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن عن طريق الملك فاروق ذاته ، اذ أن خسته وجشعه فى حيازة المال قد أوقعت الشعب كله فى أسر الفقر ودفعه الى حافة الجوع .

وكان الاستعمار مسيطرا على الوطن بوسائل مباشرة فعلية لايتورع عن استخدامها اذا أخفقت وسائله غير المباشرة التى عددناها من قبل ، وذلك بفضل جيوشه التى تحتل أرض الوطن فعلا .

وهكذا كان وضعنا حين أشعل الرئيس جمال عبد الناصر ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وأعلن مبادئها الستة :

- القضاء على الاستعمار وأعوان الاستعمار .
- القضاء على الاقطاع .
- القضاء على الاحتكار .
- اقامة عدل اجتماعى .
- الحفاظ على سلامة كيان البلاد بانشاء جيش وطنى قوى .
- اقامة حياة ديموقراطية سليمة .

وينبغى لى هنا أن أتريث قليلا لأشير الى أن هذه المبادىء الستة تتعلق كلها بمشكلات تتدرج فى نطاق السياسة الداخلية . ذلك لأن أنباء زائفة حملت كثيرا من الناس فى كل مكان على التساؤل لماذا زججنا بأنفسنا فى معترك السياسة الخارجية على حين أن مشكلات السياسة الداخلية جديرة بأن تستغرق كل تفكيرنا واهتمامنا ؟

والحق أن سياستنا الخارجية لم تكن الا ثمرة طبيعية ورد فعل لا مفر منه لمواجهتنا لقوى خارجية هددت سلامة أهداف سياستنا الداخلية .

واذا تأملنا الترتيب الذى رسمه الرئيس جمال عبد الناصر فى تعداد أهداف الثورة الستة ، واذا لم ننس ان الاستعمار كان مسيطرا على الوطن عن طريق تركيز القوة فى يد ملاك اقطاعيين قلائل ، وفى يد خمسة أو ستة من رجال المال ، وفى يد الشركات والمصارف الأجنبية الكثيرة — اذا فعلنا ذلك كله وضح لنا أن طريق العدل الاجتماعى لم يكن ينفسح أمامنا الا اذا قضينا أولا على الاستعمار وأعوان الاستعمار الذين تتمثل قوتهم فى احتكارهم لثروة البلاد أضرارا بغالبية الشعب العظمى ، التى يضيق عليها ضيقا متزايدا باطراد وثاق الفقر والجوع .

فى الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر قام عرابى وهو أكبر ضابط مصرى فى الجيش ، فقد كانت أغلبية الضباط من الاتراك ، بثورته ضد أجداد الملك فاروق لأنهم فتحوا باب الوطن على مصراعيه ليدخل منه المغامرون الأجانب من كل جنس وملة . أجداد فاروق الذين استولوا على الأرض الزراعية كأنها ملكهم الخاص ، وجادوا بفتات منها على الخدم والاتباع .

فلما ثار عرابى هرب الخديو توفيق ، والتمس المعونة من بريطانيا . فلم يلبث أن حط الاستعمار بكلكله على البلاد ، ومن ورائه مصالحه الخاصة التى كان لابد له أن يدافع عنها باهداره لكل حق من حقوق الشعب .

وخاب الجيش المحتل فى المعركة مرة بعد أخرى ، وكانت السلطات الفرنسية المشرفة على شركة قناة السويس قد أكدت لعرابى أن القناة ستسد فى وجه كل خصم يهدد سلامة مصر ، ولكن هذا التأكيد لم يكن الا محض كذب ، وتمت الخيانة وفتحت القناة للجيوش البريطانية التى اخذت جيش عرابى على غرة فى مدينة التل الكبير غرب الاسماعيلية وسحق الجيش الوطنى ، ودخل الخديو توفيق مدينة القاهرة عاصمة ملكه يحوطه حرس من جيش الاحتلال .

ولكن هيهات لمقاومة الشعب أن تخمد ، لقد كمم الاستعمار فم عرابى ونفاه ، ولكن الشعب لايعدم شبابا يبرزون الى مقدمة الصفوف لحمل راية الجهاد . وظل قلب مصر ينبض بالثورة الى أن انعدلت ثورة سنة ١٩١٩ ، ولكنها كانت ثورة مقدرا لها أن تخفق ، لأنها قبلت وآمنت بزعامات حزبية فى حين كان أعضاء هذه الأحزاب ينتمون الى الطبقات

العليا التى لاتحس بأوجاع الشعب ومطامحــه ،هذا الشعب الذى سيجود هو بدمه فى معارك الثورة .

وأدرك الاستعمار أن استخدام القوة لن يزيــد الثورة الا اشتعالا ، فألقى بالسيف ولجأ الى الحيلة والخداع وتظاهر البريطانيون أنهم يقبلون التراجع والميل الى التساهل وأعلنوا أنهم على استعداد لمنــح مصر اســتقلالها ، واخيرا جاءت منحتهم هــذه فى معاهدة سنة ١٩٣٦ ، وهى معاهدة تبطن كل فقرة فيها فرض قيود على هذا الاستقلال بحيث تجعلــه بمثابة فوقعة جوفاء ، لاقيمة لها .

سأوجز لكم الصورة كما رسمها ميكائيـــــل أيونيديس - خبير بريطانيا فى شـــئون الشرق الأوسط ، فبحسب رأيه كان البريطانيـــون على استعداد لمنحنا الاستقلال بشرط ألا نعمل شيــئا نستقل فيه عنهم ، ثم وقفوا منا موقف المتفـــرج المتباعد ، الذى يفتر ثغره وهو يراقب صراع الأحزاب السياسية حول مناصب الحكم ، ولم يكن هذا الصراع الا وجها آخر للصراع بين مصالح متضاربة لطوائف من ملاك الأرض على حين بقيت غالبية الشعب تئن من ارهاق الظلم الاجتماعى .

وكان لابد من طرد المستعمر ، لقد كان طرده هو الشرط المبدئى الأساسى لا لاسترداد الوطن لكرامته فحسب أو لبلوغه هدفه فى الاستقلال ، بل لتمهيد الطريق أمام ثورة اجتماعية جــذرية ، هى التى اندلعت سنة ١٩٦١ ، حينما أعلن الرئيس جمـــال عبد الناصر القوانين الاشتراكية .

لم تكن معاهدة سنة ١٩٣٦ تجيز أن يزيد عدد الجيش الانجليزى المرابط فى قناة السويس عــن عشرة آلاف جندى ، ولكن عددهم فى الواقع بلــغ مائة الف ، من حولهم قواعد حربية قوية قريبة فى قبرص ومالطة وعدن

وكنا ندرك تمام الادراك أن الاستقلال ليس منحة توهب بل هو حق ينتزع ، فأعددنـــا العدة لهجوم مزدوج : الأول عن طريق رسمى يتمثل فى الدخول فى مفاوضات مع الممثلين الدبلوماسيين لبريطانيـــا ، والآخر عن طريق أنجع يتمثل فى اخضاع الجيش البريطانى المحتل لبلادنا لضغط ومقاومة فعلية .

ففصلنا منطقة القناة عن بقية البلاد ، ومنعنا عن الجيش البريطانى كل زاد ، فأرهقتهم نفقة نقل الزاد وملايين زجاجات البيرة التى لاغنى عنها لجنودهم ، ونقل البترول والبنزين ، بل نقل المياه فى الفناطيس من قواعدهم العسكرية المجاورة .

وقمنا بشن مناوشات كثيرة على معسكراتهـــم ومستودعاتهم ، وسرعان ماأدركوا أن تلك القـاعدة العسكرية الضخمة التى اقاموها على أرضنا لا يتأتى لها أن تصبح كما حســبوا من قبل درعا تقيهم هجوما خارجيا محتمــلا وان لم يتحقق . وصرف الجيش البريطانى كل جهده لشىء واحــد هـــو المحافظة على سلامته وحياة جنوده ، وسط شعب مصر الذى يكن لهم العداء .

وهكذا انقلبت هذه القاعدة العسكرية الى معسكر اعتقال كبير للجنود البريطانيين .

واذا افضت فى التحدث عن هذا كله فمن أجل أن أرسم لكم صورة للاوضاع التى كانت سائدة فى بلادنا منذ سنة ١٩٥٢ الى سنة ١٩٥٦

ونحن اذا بقينا خلال تلك الفترة نقاتل من أجل الاستقلال ، فان ذلك لم يمنعنا من ان نخطـو أول خطوة كبيرة فى طريق القضاء على الظلم الاجتماعى . فصدور قانون الاصلاح الزراعى الذى وضع حدا أعلى فى ملكية الأرض لايتجاوزه احد ، وقسمت الأراضى الزائدة الى ملكيات صغيرة وزعت على أكبر عدد ممكن من الفلاحين .

وكان من رأى بعض النقاد أن تفتيت الملكية العقارية على هذا النحو سيعمل على خفض الانتاج الزراعى . ولكن هذا لم يحدث بفضل النظام التعـــاونى الذى اعتنقناه فى الوقت عينه ، فهو الذى أتاح للجهـــود والموارد المالية الفردية أن تصب فى معين واحد يكون فى خدمة صغار الملاك على أساس اقتصادى سليم .

وقد اتى لنا الاصلاح الزراعى بثمرات عدة :

اولا : تحرير الفلاح من السيطرة السياسة التى كان ينعم بها ملاك الأراضى الاقطاعيون من قبل .

ثانيا : وضع حد لارتفاع ثمن الأراضى ارتفاعـا لامبرر له ، فان المدخرات المالية كانت لاتتجه الا الى شراء الأراضى مما ادى الى رفع أسعار المحصـولات الزراعية الى حد يفوق قدرة الشعب على الشراء ، وفى هذا تعريض لكياننا الاقتصادى كله للخطر .

ثالثا : توجيــــه المدخرات لتحويلها عن التملك العقارى الى انشاء صناعة كنا فى اشد الحاجة اليها .

وأحب أن أوضح لكم أننا لم نلجأ الى مصـــادرة ملكية أصحاب الأراضى العقارية ، فقد دفعت لهــم

الحكومة أثمان الأراضي التى نزلوا عنها فى صورة سندات على الخزانة العامة .

لم يكن مطلبنا هو الانتقام ، بل العدالة ، وكان لامفر من اعادة توزيع الثروة القومية .. ولكن لا عن طريق العنف والقوة ، فمثل هذه الوسائل لاتجر وراءها الا الشعور بالمرارة .

وحرص الرئيس جمال عبد الناصرفى تلك الفترة على أن يعجل بتنفيذ خطة جريئة ترمى الى نشر التعليم فى جميع أرجاء البلاد

وكانت مدارسنا مركزة فى مدينتين كبيرتين ، وفى عواصم المديريات ، فأنشئت المدارس فى الريف بسرعة مذهلة ، اى بمعدل مدرستين كل ثلاثة أيام وكانت هذه المدارس تقام عتبارها جزءا من نظام خدمات عامة متعددة الجوانب يشمل مراكز تعنى بالصحة والثقافة والترفيه ، ذلك أن الرئيس جمال عبد الناصر يؤمن ان التعليم هو حجر الزاوية لكل اصلاح اجتماعى وهو اساس كل نمو فى الانتاج ، هذا النمو الذى لا يتأتى بدونه رفع مستوى المعيشة واقامته على أسس عادلة .

ومضى صراعنا للاستعمار والسيطرة الاستعمارية على مواردنا المالية عن طريق شركات أجنبية تبعث بأرباحها الضخمة الى مصارف لندن وباريس ، ولكن هذا الصراع بلغ نقطة تحول حين قمنا بتأميم قناة السويس .

كانت شركة قناة السويس السابقة تلتهم بلذة وطمأنينة جانبا كبيرا من الدخل القومى ، لا لشىء الا لأن أصحابها استطاعوا أن يغرقوا فى الديون حاكما مصريا متصفا بالسفه والغفلة ، ثم تحصل الشركة من الأرباح ما يساوى رأسمالها أضعافا مضاعفة ، مع أن هذه القناة شقها بالسخرة آلاف من العمال المصريين الذين عملوا كالعبيد وانتزعهم الظلم والاستبداد من قراهم وأرضهم .

ولست بحاجة الى تذكيركم كيف ثارت ثائرة حكومتين فى دولتين عظيمتين وطاش عقلهما لا لشىء الا لاننا رددنا الى ملكيتنا ما كان من حقناطوال الوقت

رأت هاتان الدولتان أن احدى وسائل ضغطهما على مصر ــ وانها لوسيلة مهمة فعالة ــ قد انفلتتمن ايديهما ، فهاج هياجهما ، وقامتا بشن عدوان جماعى أثيم على مصر كان محل سخط العالم أجمع .

وقد لقينا من الأمم المتحدة باتفاق فى الآراء يقارب الاجماع كل تأييد ومساندة ، وقد اعتمدت الأمم المتحدة فى ذلك أكبر اعتماد على الجهود الفائقة التى بذلها حينئذ سكرتيرها العام المأسوف عليه هامرشولد الذى لا نكف عن الاعتراف بجميله .

وان عمل بلادى فى الميدان الاقتصادى لايمكن فصله كما قلت لكم سابقا عن عملها فى الميدان السياسى الاجتماعى فما هذان العملان الا عنصران متداخلان فى كيان كلى واحد .

فقد أدرك الرئيس جمال عبد الناصر منذ اليوم الأول للثورة أن لاسبيل الى اقامة الحكم على نظام ديمقراطى سليم الا اذا استند الى دعائم ديموقراطية اجتماعية أيضا ، وأن التطور الاجتماعى الذى يعالج مطامع متشابكةمتحركةفى عالم لايكف عن التحول . هذا التطور لا يمكن توجيهه بالقهر من عل وانما يكون توجيهه عن طريق اقامة ما يلزمنا من نظام سياسى يستلهم فى توجيهه القوى الروحية الكامنة فى ضمير الشعب ويعتمد عليها .

ونؤمن ايضا ان وطننا لا يستطيع توفير العدالة الاجتماعية لشعب يتزايد عدده بسرعة كبيرة طالما بقى نظامه الاقتصادى أسيرا فى قبضة المبادىء الاحتكارية الانتهازية ، ان جاز لى أن أصف بلفظ المبادىء هذه الوسائل التى لامبدأ لها .

فكان من الضرورة المحتمة انشاء هذا النظام اللازم لنا والذى سيتكفل برسم طريقنا القادم فى الاقتصاد والسياسة الاجتماعية .

وكنا نجد قبل سنة ١٩٥٢ نفرا ممن يطلق عليهم وصف المستنيرين الأذكياء يأنسون فى أنفسهم قدرة عجيبة على التسلق الطفيلى الى الطبقات الراقية ، كما كنا نجد نفرا من الناس يقنعون بمراقبة الأوضاع من بعيد ، كنا نجد هؤلاء جميعا يكتفون بالنظر الى السطح البراق دون أن يفطنوا الى ماتحت هذا السطح من سعير اليأس .

فكان من عادتهم فى الماضى ، بل من عادة بعض الناس اليوم ، القول بأنه من نعم الله على بلادنا أن حكمتها بريطانيا ، فهى التى جعلت الشعب يتدرب على نظام الديموقراطية الغربية الحديثة ، فهذا النظام فى نظرهم ــ وربما فى نظركم ايضا ــ ارقى نظام وصل اليه الفكر السياسى .

ولكن كل نظام اجتماعى فى أى عهد من العهود منذ أفلاطون بل من قبله عند المدنيات القديمة فى الصين والهند كان يعد دائما فى نظر واضعيه أنه ارقى نظام وصل اليه الفكر السياسى فى وقته ، وقد

اثبت التاريخ كما اثبتت التجارب أن اتصاف نظام بأنه ارقى نظام وصل اليه الفكر السياسى انما هو نوع من أحلام الانسانية عن المدينة الفاضلة .

أرجو الا تسيئوا فهم كلامى ، قد يكون نظام الديمقراطية الغربية خير نظام ، ولكنه خير نظام للأمم الغربية ، وربما ساورنى شىء من الشك فى دوام رضاء هذه الأمم الغربية بهذا النظام كما هو الحال الآن .

وهذا النظام ذاته لم ينجح حتى فى الأمم اللاتينية ، بل ان هذا النظام لم يستتب فى انجلترا الا بعد مرورها فى انقلابات عدة : الماجنا كارتا ، اعدام الملك شارلزستيوارت ، حكم المائة وهكذا أن كل تطورات المجتمع والسياسةماهيالا نوع اجتماعى لايتحقق الا اذا جرى على أصول نموه العضوى ، ما أقرب شبهه بشجرة حية تنفذ جذورها الى أعماق أرض الوطن ، وتمتد فروعها فى الجو الذى يناسبها ، وما ابعد شبهه ببناء أصم من الحجر والاسمنت يقام وفقا لرسم مستورد من أجواء أجنبية غريبة .

وكان لامفر لنا من أن نتلمس طريقنا الى هذه الأهداف خلال السنوات العشر الماضية . وكنا قد مررنا من قبل بتجارب متعددة .

فهيئة التحرير كانت فى الحقيقة محاولة لتنظيم حياتنا السياسية الاجتماعية فى أعلى السلم .

وكان الاتحاد القومى يهدف الى الارتكاز على سند شعبى ، ولكن غرضه فات عليه لأن القوانين الاشتراكية التى عرفناها سنة ٦١ لم تكن قدصدرت بعد ، ولذلك برزت الطبقة الوسطى الموسرةفى الاتحاد القومى وبسطت جناحيها عليه .

اننا لانستطيع أن نطوى صفحة هذه التجارب لأنها ان كانت بالنسبة لنا بمثابة الغرم ، لم تخل مع ذلك من فوائد ، فهى التى أنارت لنا الطريق وتعلمنا منها ولا ريب دروسا نافعة .

واذا كان الاصلاح الزراعى اول خطوة كبيرة نحو اقامة مجتمع جديد فان القوانين الاشتراكية الصادرة فى يوليو ١٩٦١ هى ولاريب الخطوة الكبرى اللاحقة .

فقد تم تأميم الصناعات الرئيسية التى كان من الممكن لها أن تحتكر السوق .

وتم كذلك التأميم بنسبة ٥٠٪ للصناعات الاخرى التى تؤدى دورا كبيرا فى حقل الخدمات الاجتماعية أو فى ميدان التجارة .

أما الصناعات الأخرى التى تمد الشعب بالبضائع الاستهلاكية الضرورية ، فقد تمت حمايتها من أن تنزلق الى طريق المغالاة فى جنى الأرباح عن طريق سيطرة الأفراد بتحديد نصيب كل مساهم فيها بحيث لا يزيد عن مبلغ عشرة آلاف جنيه .

وتم كذلك رفع حد الضرائب التصاعدية للتقليل من الفوارق الاجتماعية التى عانى منها الشعب طويلا .

اننا نؤمن بالملكية الفردية . بل اننا نعمل على تشجيعها بافساح قاعدتها ولكننا لانؤمن بأنه من العدل ان يملك ٥ ٪ من السكان ما مقداره ٩٥ ٪ من الثروة القومية .

كما أننا لانؤمن أن التقدم نحو الاشتراكية لايتحقق الا بفضل الصراع بين الطبقات بل نؤمن أنه يتحقق بفضل التقليل من الفوارق بين الطبقات بالقدر الذى تطيقه الطبائع البشرية .

لانؤمن أنه فى الامكان اخضاع الشعب للمساواة الاقتصادية بين أفراده جميعا ، فمن شأن هذا الايمان أن يؤدى الى تمجيد الحدود الدنيا وحدها . ولكننا نؤمن أن اتاحة الفرص ينبغى ألا تكون كما حدث فى الماضى حقا تنفرد به بعض الطبقات الممتازة ، بل اننا نؤمن ان اتاحة الفرصة حق للجميع ، وأن كل فرد خليق بجزاء يتناسب هو وجهده وتجربته .

وقد قال بعض النقاد انناعملنا بسبب التأميم على القضاء على المنافسة التى تستنهض همم الأفراد .

وقد ثبت فساد هذا القول ، فان الصناعات التى خضعت للتأميم الكامل أو الجزئى قد جمعت فى مؤسسات مستقلة لاتحرمها المنافسة بينها . بل اننا دفعنا بالمنافسة الى داخل المصنع . محاولين بذلك اقامة جسر على الهوة التى تفصل بين العمال والادارة فى بعض الدول الصناعية المتقدمة . فاصبح لعمال المصنع وموظفيه عندنا الحق فى أن ينوب عنهم ممثل لهم فى مجلس ادارة المصنع يتم اختياره عن طريق الانتخاب .

فلم يعد عمال المصنع عندنا أو موظفوه مجرد أجراء أو مستخدمين ، ونحن نجد فى الدول الصناعية المتقدمة أن أصحاب المصانع والمساهمين فى رأس مالها هم الذين يستولون على جميع أرباح المصنع أما عندنا فان ٢٥٪ من هذه الأرباح تدخل جيوب العمال زيادة على أجورهم المستحقة لهم . فلم يكن

هذا يعنى فحسب أننا نجحنا فى دفع المنافسة للدخول الى المصنع ، بل يعنى أيضا أن العامل الذى أعان جهده على الانتاج أصبح مساويا لمالك المصنع فى أن كلا منهما له حق فى نصيب من الأرباح ، فما المصنع الا جملة من أدوات حديدية كسيحة لاتدب فيها الحركة الا بفضل الانسان ، أى بفضل العامل ، عامل المصنع . وقد تمكنت الصناعات التى خضعت للتأميم الشامل أو الجزئى أن تحقق فى تسعة أشهر زيادة فى أرباحها بنسبة ١٠٪

وبدأ العمال منذ وقت قريب قبض نصيبهم من أرباح هذه الصناعات ٠

وليس من المقدر لنا أن نواجه تلك المشكلة التى سار ذكرها مسرى الأمثال وأعنى بها تسابق الأجور ونفقات المعيشة فى الارتفاع بعضها أثر بعض ، وان بلادنا من بين البلاد القليلة التى تحقق فيها ارتفاع الأجور وهبوط نفقات المعيشة عن مستواها سنة ١٩٥٢ وتشهد بذلك احصائيات الأمم المتحدة ٠

***

ثم خطونا منذ أيام الخطوة الكبرى الثالثة ، حين أعلن الرئيس جمال عبد الناصر يوم ٢١ من مايو على وجه التحديد ـ الميثاق الوطنى الذى طال ارتقابه، وهذا الميثاق هو الذى يشرح فلسفة نظامنا الديموقراطى ، وسيكون منه بمثابة حجر الزاوية ، اننا نعتقد أن النظام التعاونى الاشتراكى أصلح الأنظمة لبلدنا واكثرها وفاء بمطالبه وانطباقا على طباعه ٠

وهذا النظام يهدف الى توسيع القاعدة الشعبية التى يتم منها اختيار ممثلى الشعب بحيث تمتد هذه القاعدة فتشمل حتى القرى فهذا هو الاتحاد الاشتراكى العربى الذى يستمد طابعه من الديموقراطية التعاونية ٠

وقد عرض الميثاق الوطنى على مؤتمر قومى يضم ١٧٥٠ عضوا وذلك من أجل دراسة هذا الميثاق ومناقشته . وقد تم انتخاب ١٥٠٠ من هؤلاء الأعضاء بوساطة أصحاب المهن الحرة ومختلف الطوائف وفقا للمبادىء والنسب التى حددتها لجنة قوامها ٢٥٠ عضوا تم تعيينهم منذ عدة شهور ليتولوا عمل لجنة تحضيرية لهذا المؤتمر ٠ وفيما يلى نسبة توزيع مقاعد المؤتمر على مختلف الطوائف

وهنا فصل السيد للمؤتمر مراحل المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية وعرض الميثاق الوطنى عليه واقراره بعد مناقشته مناقشة حرة ، ثم استطرد يقول :

وسيصبح الميثاق ذاته بعد ان يقره المؤتمر القومى الوثيقة التى تتضمن فلسفة نظامنا السياسى الجديد نظام المجتمع الاشتراكى التعاونى الديمقراطى ٠

وان الرئيس جمال عبد الناصر يؤمن أن المهمة الأولى للدولة هى أن تخدم لا أن تحكم الشعب ٠

ونحن نرمى الى اقامة حكومة لامركزية الى أبعد الحدود ٠

ان أعضاء الاتحاد الاشتراكى العربى الذى سيتم تأليفه قريبا سيتولى انتخابهم طبقا للقواعد والاجراءات التى يحددها المؤتمر الوطنى المنعقد الان

وسيقوم هؤلاء الأعضاء بتمثيل الشعب فى جميع المجالس الادارية ومجالس المدن والقرى فى جميع أرجاء الوطن ٠

وسيتوقف على تصويتهم اقرار أو تنفيذ كل عمل يحدث فى كل قرية ومركز ومدينة ٠

وستتمتع المحافظات بحرية واسعة فى تنفيذ سياستها الحكومية على حسب طاقة ميزانية كل منها

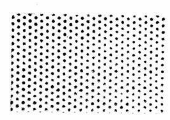
ويمكننى القول باختصار أن العمل عندنا سيجرى على أساس اقامة حكومة مركزية فيما يتعلق بالتخطيط ، وادارة لا مركزية فيما يتعلق بالتنفيذ ٠

ولن يقتصر عمل نواب الشعب على حضور جلسات الجمعية القومية فى العاصمة ، بل سيكون بجانبهم آلاف من ممثلى الشعب يقومون بمهام أعضاء المجالس الادارية المنتشرة فى طول البلاد وعرضها ٠

وهذه المجالس المحلية لن تقتصر على توجيه النظام الاجتماعى السياسى لكل قسم صغير من أقسام الوطن ، بل انها أيضا ستؤلف عددا كبيرا من البرلمانات التى تدلى فيها الآراء بحرية بحيث تلم الحكومة بكل ما يستجد من مطامح الشعب وآماله ولا جرم أن الشعب سيفصح عن آماله ومطامحه ، فاننا لن نسمح أن تخنق صوته أوضاع بيروقراطية٠

ستسمع الحكومة فى صوتهم نبض مجتمع ديناميكى ، نبضا يتمثل فيه جماع الآمال والمطامح التى لا تكف عن النمو ٠

وبذلك لا يكون التخطيط الذى تتولاه الحكومة بمثابة سياسة جامدة وليدة فكر منعزل فى أبراج عاجية تداعبه أحلام المدينة الفاضلة بل صورة صادقة أمينة لمجتمع ديناميكي دائم الحركة والنمو ٠



فلسفة الانسان العربى

بقلم : الدكتور احمد فؤاد الاهوانى

هل للانسان العربى فى الوقت الحاضر فلسفة يمكن ان تصاغ صياغة نظرية ، ويصدر منها سلوكه فى الحياة ، وتعبر عن آلامه وآماله التى يتطلع اليها فى مستقبله ، ويمكن أن تلخص فى مذهب من المذاهب الكبرى التى تتخذ شعارا وعنوانا ، كما نقول ان المذهب الذى يعبر عن فلسفة الانسان الأمريكى هو البرجماتية ، أو الانجليزى التجريبية ، أو الفرنسى الوجودية ، أو الألمانى المثالية ، أو الروسى الماركسية اللينينية ، وهكذا ٠

نعم ، للانسان العربى فى الوقت الحاضر فلسفة ، وله مذهب ونظرية ، هى التقدمية التطورية .

انها فلسفة ثورية فى صميمها ، ولذلك فان منهجها المنطق الثورى ، لا منطق المادية الجدلية الذى تعتمد عليه الماركسية ، ولا المنطق التجريبى أو الرياضى أو البرجماتى الذى تسير عليه الفلسفات الغربية ٠

وهى فلسفة انسانية تضع الانسان فى المحل الأول ، من الاعتبار ، وتحاول أن تلتمس له المكان الذى يجب أن يشغله فى هذا العالم ، وفى هذا الكون ، وكيف يستطيع أن يتغلب على الطبيعة المحيطة به وأن يسخرها لمصلحته .

وقد مرت الفلسفة منذ ظهورها على ايدى اليونانيين فى تيارين كبيرين ، فهى أما كونية تجعل محور بحثها الأمور الطبيعية ، واما انسانية ينبثق تفكيرها من الانسان ويدور حوله ٠ وهكذا كانت فلسفة سقراط الذى قيل انه اول من انزل الفلسفة من السماء الى الأرض ، بمعنى أنه حول الفلسفة من البحث فى الطبيعة الى البحث فى الانسان ٠

وتأرجحت الفلسفة خلال تاريخها الطويل حول هذين القطبين ٠

ولقد كانت الفلسفة العربية منذ ظهورها حتى اليوم فلسفة انسانية ، تجعل الانسان العربى محور تفكيرها وبحثها واهتمامها ٠

ولم تظهر الفلسفة العربية الا مع ظهور الاسلام ، أما قبل ذلك فلم يكن للعرب سوى الحكمة الجارية ، أو المثل السائر الذى يعبر عن روح الأمة ، كما هى الحال فى سائر الشعوب قبل

أن تجتاز مرحلة الحكمة العملية الى مرتبة الفلسفة النظرية ·

فلما جاء الاسلام حمل معه ثورة شاملة فى الفكر والأخلاق والاجتماع والدين · ان جوهر الاسلام أنه ثورة أكبر على الانسان نفسه الذى ظل يرسخ فى أغلال التقليد والتقاليد أزمنة طويلة ، دون أن يحاول النظر الحر والتفكير المستقل الصحيح ليهتدى فى هذا العالم الفسيح، ويسير فى الطريق المستقيم ·

ومن الاسلام انطلقت الثورة العربية فى كل مكان ، شرقا وغربا ، فحررت الانسان فى ظل الدين الصحيح ، وهو الدين الحنيف ، دين ابراهيم الذى انبثقت منه أديان سماوية أخرى منها اليهودية والنصرانية ، وكان آخرها الاسلام ·

ولم تمنع هذه الفلسفة الدينية الانسان من الأخذ بالفلسفة أو السير مع طريق العلم ، ولذلك فتحت صدرها لجميع الفلسفات وسائر العلوم ، فلم يكد القرن الثالث الهجرى يبدأ حتى استمرت للعرب حضارة باهرة أعظم كان هدفها تقدم الانسان فى شتى النواحى ، فكانت نبراسا اهتدى العالم كله بضوئها ، حتى لقد سعت أوربا الى نقلها والسير على منوالها ·

ثم خمدت هذه الفلسفة العربية بسبب جمود التفكير ، والوقوف عند التقليد ، وسد باب الاجتهاد ومعارضة حركات التحرير والتقدم ·

ولا يمكن أن تظهر فلسفة جديدة الا اذا انطلق الفكر من عقاله ، وتحرر الانسان من أغلاله ، وانعكس على نفسه يفكر فى أحواله ·

وقد شرع الانسان العربى منذ منتصف هذا القرن يتأمل فى نفسه ، ونشأ من هذا التأمل شعوره بذاته التى أصبح بها واعيا ، فاستيقظ من غفوته ، وهب من رقدته ، واستمد من وعيه بذاته قوة وعزما ، وارادة لا تلين ، هى وقود الثورة العربية المشتعلة فى كل مكان ·

ان الوعى بالذات أساس كل فلسفة ، ومصدر كل تقدم ، وسبب كل تحرر وتحرير ·

ان وعى الانسان العربى بذاته هو الذى أدى الى ثورته على الاستعمار حتى قضى عليه قضاء كاملا فى بعض اجزاء الوطن العربى ، وعلى راسها قلب هذا الوطن فى مصر ، ولا تزال بقية الأجزاء الأخرى على الطريق الثورى الى استكمال هذا الاستقلال ·

ان وعى الانسان العربى بذاته هوالذى أدى الى ثورته على الرجعية التى كانت تعوق التقدم الاجتماعى لملايين الشعب العربى ·

ثم ان وعى الانسان بذاته هو الذى افضى بعد القضاء على الاستعمار والرجعية ، بعد الثورة السياسية والاجتماعية ، الى السيطرة على اقتصادياته ، والتحكم فيها بغية ترقية الانسان الذى يعيش فوق رقعة الوطن العربى ، وتحقيق حياة أفضل تتفق مع ما يتطلع اليه من حضارة · فكان لابد أن يسير فى طريق الاشتراكية حتى يتلاءم مع المرحلة الجديدة التى انتقل اليها من الزراعة الى التصنيع ·

هذه جوانب ثلاثة حققتها التقدمية العربية ، وأصبحت واضحة المعالم ملموسة الآثار ، وهى التقدم السياسى والاجتماعى والاقتصادى ·

ان الانسان العربى الواعى لم يغفل من حسابه النظر فى القيم الأخلاقية التى يجب أن تتطور حتى تتلاءم مع الأوضاع الجديدة · ولذلك أشار مشروع الميثاق الوطنى الذى قدمه الرئيس جمال عبد الناصر فى مقدمته الى أن الشعب المصرى تحت ظروف هذه المعارك الثورية المتشابكة المتداخلة كان مصرا على أن يستخلص للمجتمع الجديد الذى يتطلع اليه علاقات اجتماعية جديدة ، تقوم عليها قيم أخلاقية جديدة ·

وجاء فى الباب السابع عند الكلام عن امكانية تحقيق التنمية الاقتصادية ما نصه :

« وانما كل الذى تتطلبه منهم هو العمل المنظم والأمين فى اطار الأهداف الانتاجية للخطة ، وبوحى من الفكر الاجتماعى الذى يرسم لها طريقها الى صنع المجتمع الجديد ، ومايمكن لهذا الفكر أن يطوره من قيم أخلاقية . وجاء فى هذا الباب نفسه بعد قليل: «ان مجتمع الرفاهية قادرعلى أن يصوغ قيما أخلاقية جديدة لا تؤثر عليها القوى الضاغطة المتخلفة من العلل التى عانى منها مجتمعنا زمانا طويلا » ·

ان الانسان العربى يخضع اليوم لعملية تغيير وتطوير وتحرير هى الأساس الذى عليه تمت عملية التغيير والتطوير والتحرير السياسى والاجتماعى والاقتصادى ·

وهى عملية تتم جنبا الى جنب مع تلك العملية الخارجية ·

فهناك نوعان من البناء الجديد ، نشهد معالمهما فى سرعة مذهلة : بناء المجتمع وماعليه من مظاهر حضارية مثل مشروعات الاسكان وشق الطرق والترع والمصارف وزراعة الأرض البور بل زراعة الصحراء نفسها ، وتشييد المصانع المختلفة واستخراج المعادن من باطن الأرض ، أى استغلال جميع الثروات التى يمكن استغلالها من رقعة الأرض العربى ·

ثم بناء الانسان نفسه ، بناء الانسان العربى بناء جديدا ، وصياغته صياغة جديدة ليقوى على مواجهة المطالب الجديدة التى تقتضيها معركةالتعمير والتطوير والتنمية ·

وهذا التجديد فى الانسان العربى يصدر فى الواقع عن فلسفة عربية جديدة · انه تجديد فى الأخلاق ، وفى النفسية ، وفى العقلية ·

ان أخلاقية الانسان العربى ، ونفسيته ، وعقليته هى التى تميز هذا الانسان عن غيره من البشر الذين يسكنون هذا العالم · هى التى تميزه عن الشرق وعن الغرب على حد سواء ·

لقد جمدت الأخلاق العربية مع جمود القيم ، وركود المجتمع ، وتمسكه بالقديم البالى ورفضه أى تقدم وتغيير ، وأصبحت تلك القيم وما تعبر عنه من فضائل مجرد ألفاظ يتشدق بها دون أن يتبعها عمل يتطابق معها ·

لقد بلغت الأخلاق العربية مرحلة من الانفصال التام بين النظر المجرد والسلوك العملى القائم بالفعل · وانتهى الأمر بها الى أن تكون مواعظ كلامية تلقى من فوق المنابر ولا تؤثر فى النفوس ·

ولابد فى هذه المرحلة من الانطلاق الثورى أن تحدث فى الأخلاق العربية ثورة تتمشى مع الثورة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وذلك :

أولا · بأن تنبع الأخلاق من السلوك نفسه ، وأن يلغى ذلك الانفصال بين مفهومها النظرى وتطبيقها العملى ·

ثانيا · بأن يعدل فى الأخلاق ـ مادام محور الارتكاز فيها سيصبح السلوك ـ عن تربيتها بالمواعظ الكلامية ، وأن تبث بالتربية والتنشئة والتعويد حتى ترسخ فى النفوس الفضائل الجديدة التى نريد أن نطبع الانسان العربى عليها ·

ثالثا ، أن نرجع فى أخلاقنا العربية الى تراثنا الماضى نستخلص منه الفضائل التى كانت سببا فى نهضة الأمة العربية خلال عصور الازدهار ·

رابعا ، أن نضيف الى هذه الفضائل ما يتلاءم مع العصر الحاضر ، وبخاصة الانتقال من المرحلة الزراعية الى الطور الصناعى ·

* * *

الأخلاق سلوك يبغى الخير ويتجنب الشر ، ويمضى فى طريق الفضيلة ، ويبتعد عن طريق الرذيلة ·

انه سلوك ذو أبعاد أربعة بحسب علاقة الانسان بأمور أربعة وهى ، (١) علاقة الانسان بربه ، (٢) علاقة الانسان بنفسه (٣) علاقة الانسان بغيره من أفراد المجتمع ، (٤) علاقة الانسان بعمله · وله فى كل اتجاه من هذه الاتجاهات فضيلة رئيسية عربية أصيلة ·

١ ـ سلوكه نحو ربه هو التقوى
٢ ـ وسلوكه نحو نفسه هو العفة
٣ ـ وسلوكه نحو غيره هو الايثار
٤ ـ وسلوكه نحو عمله هو الاتقان

* * *

ورأس هذه الفضائل كلها التقوى ، ولذلك قال تعالى فى كتابه مامعناه: انه هدى للمتقين ،وانه سبحانه مع المتقين ، فالتقوى سبيل النجاح والخروج من المآزق · الى آخر ماجاء فى القرآن خاصا بهذه الفضيلة الرئيسية ·

والتقوى مراعاة ماهو صالح ، وترك ماهو فاسد ·

التقوى من المفهومات الايجابية لا السلبية ، تتحقق فى العمل من أى نوع كان · أما الامتناع عن العمل لتجنب الوقوع فى الخطأ فليس من التقوى فى شىء ·· فاذا شئنا أن نحدث فى الأخلاق ثورة تتمشى جنبا الى جنب مع الثورة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فلابد أن نحث الناس على العمل متبعين طريق التقوى ، وهو الطريق المستقيم ، لا ان يقفوا موقفا سلبيا خشية الوقوع فى الزلل والفساد

أما العفة ، فضيلة الانسان نحو نفسه ، فهى عدم اتباع أهواء النفس ، انها الاعتدال أو التوسط · لأن أخلاقنا العربية لم تأمر بالابتعاد عن الدنيا وملاذها ، كما أنها لم تأمر بالاسراف فى الاقبال عليها · العفة أولا هى الاعتدال فى الشهوات ، وهى آخرا كف النفس عن التطلع الى ما عند الغير ، انها التى تعصمه من السرقة ، والاختلاس ، والرشوة ، والترف ، وهى آفات اذا شاعت فى أمة أدت بها الى الانحلال ·

والايثار هو الفضيلة الاجتماعية الكبرى ، انه عماد الاشتراكية ، والرابطة التى تصل بين أفراد المجتمع برباط وثيق ، فالأنانية أعظم شر يصيب الفرد ، ويصيب المجتمع على سواء · وعن الأنانية تنبع الفردية ، والاقتصار على المصلحة الشخصية دون مراعاة مصلحة الجماعة · أما الايثار فانه اتجاه نحو الغير ، انه طلب لمصلحة المجتمع ، واذا صلح المجموع صلح الفرد تبعا لذلك · والايثار فضيلة عربية أصيلة نابعة من تاريخنا ، تتمثل فى الاسلام بالانفاق فى سبيل الله ، وفى الزكاة المفروضة . واذا كانت الزكاة واجبا دينيا ، فالنفقة فضل زائد على الزكاة ·

الايثار تقديم مصلحة الغير على المصلحة الشخصية ، كما قال تعالى : « ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة » ، أى ان العربى يؤثر غيره على نفسه حتى لو كان فقيرا .

انها التضحية فى سبيل المجتمع ، وفى سبيل الأمة ، بل فى سبيل الانسانية كلها ·

أما الاتقان فهو الفضيلة الرئيسية التى تخص العمل ·

وهو فضيلة نابعة كذلك من تاريخنا ، فقد جاء فى الأثر : ان الله يحب اذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه · وجمع الله بين التقوى وبين الاحسان فقال تعالى :« ان الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون » ·

اننا فى معركة التنمية والانتاج ومضاعفة الدخل القومى فى أمس الحاجة الى الفضائل الأخلاقية ذات الصلة الوثيقة بالعمل : من اتقانه ، وعدم الاستهتار به ، والابتعاد عن التواكل والاهمال ، ورفع العمل الى مستوى الكمال ·

* * *

وجدير بنا ونحن ننظر فى الاقتصاديات ان نبحث الصلة بينها وبين القيم الأخلاقية ، اتكون هذه القيم نتيجة التغيير فى النظم الاقتصادية ، أم أن هذه النظم تقوم على القيم الأخلاقية ·

أما النظرية الماركسية فانها تضع النظام الاقتصادى المادى أساسا تنبع منه القيم الأخلاقية والروحية مع استبعاد الدين · ولكننا فى فلسفتنا التى تدور حول الانسان العربى تجعل الدين أساسا ، كما تجعل القيم الروحية مبادىء عنها يصدر سلوك هذا الانسان فى نواحيه المختلفة من سياسية واجتماعية واقتصادية ·

ولقد كانت للعرب فى تاريخهم الطويل المزدهر قيم اقتصادية على أساسها قامت حضارتهم العظيمة فى العصر الوسيط ، ويمكن تلخيص هذه القيم الاقتصادية فيما يلى :

١ ـ تمجيد العمل اليدوى والحث عليه واحترام صاحبه

٢ ـ اقامة العمل من أى نوع كان ـ زراعة كان أم صناعة أم تجارة ـ على أساس من الاتقان وبلوغ العامل فيه الكمال ·

٣ ـ اقامة العمل على أساس دينى أخلاقى هو الأمانة والتقوى والأخلاص مما ينبعث عن ضمير العامل ، لا عن قسر وخوف

٤ ـ مراعاة المبدأ الاسلامى فيما يختص بالمال وهو الاقتصاد ، أى التوسط بين الاسراف والتقتير

ومن هنا نرى أن الاقتصاديات نفسها جاءت ثمرة القيم الدينية والأخلاقية ، على عكس الفلسفات المادية

وبخاصة الماركسية الحديثة التي تذهب الى أن الأساس أولا هو البناء الاقتصادي وعنه تنبع القيم الأخلاقية ·

* * *

لاخير اذن في النظم الاقتصادية والمنشآت الصناعية اذا لم يكن العمال الذين يديرون ، هذه المنشآت قد رسخت في أنفسهم فضائل خلقية تصون العمل وترعاه وتدفعه الى الاتقان والكمال ، وبشرط ان تكون هذه الحوافز الخلقية صادرة عن ضمير العامل وبوحي من ذاته دون أن يكون مسوقا اليه مرغما عليه ·

وهذا يجرنا الى الكلام عن نقطة جوهرية في السلوك الخلقي ، وهي الضمير ·

ذلك أنه لا أخلاق بغير ضمير ·

ولا اخلاق بغير رقابة من الشخص على نفسه ·

وهكذا نعود الى الكلام عن مشكلة التطبيق كيف نحدث هذه الثورة الأخلاقية المنشودة التي صورناها نظريا ، بحيث يكون كل فرد عربي تقيا ، عفيفا ، مؤثرا غيره على نفسه ، متقنا لعمله وبحيث يكون سلوكه صادرا عن وحي ضميره الحي ·

وهذه هي المشكلة الكبرى في بناء الانسان العربي · فاذا كان من اليسير أن تبنى المصانع ، وتنشأ المدارس والمستشفيات ، وتقام السدود ، فانه من العسير جدا أن يبنى الانسان الصالح ، وبخاصة اذا كان قد ورث من أجيال ضروبا من التخلف الخلقي ، كالأنانية والجشع والتواكل والاهمال وغير ذلك ·

ولقد قلنا من قبل ان المواعظ الكلامية لا تفيد في تكوين الفرد خلقيا ، وانما السبيل هو : القدوة والتربية ·

تربية الشعب العربي خلقيا هي الأساس في بناء الأمة ، وهو الضمانة لتنفيذ مشروعات التنمية والانتاج تنفيذا صحيحا وسريعا · وتتم هذه التربية في الأسرة أولا ، وفي المدرسة ثانيا ، وفي حسن اختيار القادة على جميع المستويات ليكونوا قدوة يحتذى مثالهم ·

* * *

ولقد فطنت جميع الأمم الناهضة ـ قديما وحديثا ـ الى أهمية التربية في تكوين أفرادها تكوينا صالحا ، يخدم الغرض الذي تستهدفه ، والفلسفة التي تخضع لها وتسير على هديها فوضعت للتربية أهدافا وأساليب تتلاءم مع فلسفتها في الحياة ·

ولم يكن العرب في ابان حضارتهم الزاهرة غافلين عن هذا الجانب الهام ، فنشروا التعليم ، وانشأوا المدارس والجامعات ، واقاموا التعليم على أساس من الأخلاق الفاضلةوالقيم الروحية ، وتركوا أمره حرا يتزود منه كل طالب بصرف النظر عن ثروته أو منزلته ، بل ان معظم العلماء الذين برزوا في التاريخ الاسلامي كان أصلهم من بيئة فقيرة جدا أو كان آباؤهم ممن يشتغلون بالحرف والصناعات ، وأسماؤهم تدل على ذلك ، مثل النساج والعطار والغزال والجلاد وغير ذلك ·

اننا اليوم حين نطالب باحداث ثورة أخلاقية انما نرجع الى المأثور من تقاليدنا حين كانت الأخلاق العربية تقوم على مبادىء بصيرة من المعرفة بالسلوك الانساني ، ومن اقامته على أساس علمي ·

وأمر ذلك موكول الى الأسرة أولا ··

ولكننا في هذه المرحلة الانتقالية ، والتي نحاول فيها أن نرفع من قدر الانسان كافة ، أي على المستوى الشعبي يحسن بنا أن نعهد الى المدرسة بالتربية الخلقية متعاونة في ذلك مع الأسر الصالحة الواعية ·

والأخلاق التي نريد أن نطبع الانسان العربي عليها سلوك ، يتكون بالاعتياد منذ الصغر ، كالنظافة ، والنظام ، والطاعة ، والشجاعة ، والدقة في العمل ، والاخلاص ، والأمانة ، وأداء الواجب، الى جانب الفضائل الرئيسية التي ذكرناها من تقوى وعفة وايثار واتقان ·

وينبغي أن تفتح المدارس أبوابها للأطفال في سن صغيرة ، أي من سن الحضانة ، حتى يتيسر طبع الأخلاق المنشودة منذ الصغر لترسخ في النفوس ·

المدرسة هى البوتقة التى سوف ينصهر فيها الانسان العربى ليخرج فيها انسانا جديدا ٠

المدرسة هى المعمل لتفريخ هذا الانسان ٠

ولا بد أن تتوافر فى المدرسة الحديثة من الشروط مايكفل تحقيق هذه الغاية ٠ وذلك بالأمور الآتية :

أولا ، أن يبقى الأطفال ، والصبيان ، والشباب أكبر فترة فى المدرسة ، أى من الثامنة صباحا حتى الرابعة مساء ٠

ثانيا ، أن تكون العناية أولا ببث الفضائل الأخلاقية ، أى تكوين العادات الفاضلة ٠

ثالثا ، وهذا يقتضى أن يكون المعلمون على بصيرة بالمهمة الخطيرة فى بناء الأجيال الجديدة أخلاقيا وعلميا ٠

رابعا ، ايمان المعلمين بهذه المبادىء بحيث تصدر تربيتهم عن ضمائرهم وعن وحيهم الذاتى ، لأن الأخلاق وهى الضمير الحى لا سبيل الى تكوينها فى نفوس الناشئة الا ان صدرت من ذوى الضمائر النقية الطاهرة .

خامسا ، أن يكون الاهتمام الأعظم فى التربية بتعويد الطفل والصبى والشاب الاعتماد على النفس، وحرية الفكر ، ومحبة العمل ، والاخلاص لقضية العرب ، بغية تطوير الوطن العربى وترقيته ، وذلك بترقية الانسان العربى وتطويره ٠

* * *

وجدير بالانسان العربى الحديث اذا توافرت له هذه التربية الخلقية ، أن يحمل القيم الجديدة على أكتافه يستضىء بها فى طريقه ، وينير بها سبيل تطوير المجتمع واحداث ماينشد من ثورة اجتماعية واقتصادية ويقيم بها حضارة انسانية جديدة زاهرة ٠

ذلك أن القيم الروحية والأخلاقية لا تعيش فى عالم أعلى منفصلة عن الانسان ، ولكنها تندمج فى السلوك ، فيكون الناس هم حملة القيم ، وهم الذين يرفعون من شأنها اذا عقدوا العزم على ذلك ، وهم الذين يبخسونها اذا قعدت بهم الهمة ، وساد فيهم التواكل ٠



التوازن بين مقتضيات النمو الاقتصادى

وضرورات العدل الاجتماعى

بقلم : الدكتور عبد المنعم الطناملى

ان المشكلة الأساسية التى تواجهها الشعوب المتطلعة الى الحرية الكريمة ، هى مشكلة التباين الصارخ بين الفقر والغنى داخل المجتمع الواحد ، وهى مشكلة قد أرقت الفكر الانسانى وأضنت الفلسفة منذ أقدم العصور ، بل هددت سلم كثير من الدول ، وكانت أساسا لثورات دامية ليس مثالها الوحيد الثورة الشيوعية فى الربع الأول من هذا القرن ، بل ثمة ثورات أخرى انطلقت شرارتها من احتكاك تقدم الوعى الشعبى بجمود الأوضاع القائمة على الحرمان وعدم العدالة .

وان من يقرأ بامعان تاريخ الثورات الانسانية الكبرى ، ليعرف أن النزاع من أجل المبادىء السياسية والاجتماعية قد غمره فى معظم الظروف حتى فى الثورات ذات الفلسفة الفردية ، النزاع من أجل المساواة الاقتصادية .

ومجتمعنا المصرى يواجه تلك المشكلة الكبرى ، فقلة الموارد الوطنية المستغلة بالنسبة الى عدد السكان وبالنسبة الى احتياجات الجماعة ، تجعل مشكلتنا الاقتصادية والاجتماعية مشكلة بالغة الخطورة ، ويضاعف من خطورتها التزايد فى عدد السكان ، والتوسع الكبير فى احتياجات الجماعة نظرا للتقدم المضطرد فى مستويات الاستهلاك فى العالم الحديث ، ولما تفرضه علينا ظروفنا السياسية ومركزنا القيادى ، من مسئوليات متزايدة .

وترجع اهمية هذه المشكلة الى تشابك العناصر المكونة لها ، والى صعوبة ايجاد حل جذرى لمختلف مظاهرها وخاصة فى البلاد التى تقصر مواردها عن تحقيق الرفاهية للجميع . وتتزايد اهمية المشكلة عندما يراد اختيار طريق حلها . فهل تركز الدولة كل جهودها من أجل علاج ظاهرة التخلف الاقتصادى تاركة لمرحلة لاحقة حل مشكلة التوزيع ، أو تبدأ الدولة بمعالجة ظاهرة عدم عدالة التوزيع ، فتقدمها على ظاهرة التخلف ، أو تجابه الأمرين معا فى الوقت نفسه ؟

واذا ارادت الدولة أن تأخذ بهذا الحل المزدوج ، فما الأولويات التى يعطاها العديد من المسائل التفصيلية ؟ وهل تستطيع الشعوب كافة قبول التوازن والنسبية فى حل مشكلة الفقر ومشكلة عدم المساواة

أو ان الاعداد النفسى الفردى والجماعى امر واجب ، ليتيسر الخروج من حلقة الفقر المفرغة مع تأمين الكرامة والمساواة للجميع ؟

وقد تعرض الميثاق لكل هذا فى أصالة وعمق ، ولكى يتأتى لنا التعرف على الأطار الذى رسمه الميثاق ليتم فى حدوده تطوير الظروف الاقتصادية والاجتماعية فى بلادنا على نحو متوازن ، يحسن ان نرجع قليلا الى الوراء لننظر من بعد مناسب الى الخطوط العريضة لصورة مستقبلنا ، ويحسن ان نتعرف من واقع تاريخ الشعب المصرى : هل كان قد درج على اجتلاء الحلول المتوازنة ؟

على هامش النهضة المصرية الحديثة

لايمكن أن ينكر احد ان الشعب المصرى قد طفق يأخذ بأسباب المدنية الحديثة منذ طليعة القرن التاسع عشر ، وهو مايطلق عليه البعض النهضة المصرية الحديثة ، والنهضة فى رأينا انما هى المدنية فى حالة الحركة والتقدم ، سواء تناول التقدم المظاهر السياسية او العلمية أو الاقتصادية او الفنية او الدينية من حياة الجماعة ، والمدنية ان هى الا مجموعه الوسائل المادية والخلقية والعقلية التى تطبع شعبا معينا بطابع خاص ، وتقوده لتحقيق «مثل عليا» تتلاءم هى وظروف هذا الشعب ، وتنبثق من اخلاقه وتقاليده ، بعد ان يتناولها تفكير الفلاسفة والمفكرين بالتحديد ، بل وبعد أن يحرروها ويبينوا وسائل تحقيقها ، على نحو يحقق سعادة الفرد ومجد المجموع بيد أن المدنية الحق والنهضة الفعالة هى التى تنطبع بجمال التناسق وتتسم برصانة الاتزان .

ولقد تهيأ لى قبل الثورة ان أركز بحثى على مشكلة حقيقة النهضة المصرية ، فخرجت من هذا البحث بمحاضرة عامة القيتها فى « نادى خريجى جامعات فرنسا وبلجيكا وسويسرا » فى شهر ابريل سنة ١٩٥٢ ، واذا كنت أود ان استعيد بعض ماذكرته فى هذه المحاضرة بنصه ، فذلك لاعتقادى ان استعادة الالفاظ والمقاطع التى القيت فى بيئة معينة ووقت معين ، تكون اصدق تعبيرا عن ظروف هذه البيئة وفى هذا الوقت ، من اية صياغة جديدة يمكن أن أسوقها اليوم وصفا لتلك الحالة .

ذكرت اذ ذاك بعد دراستى للنهضة المادية والاقتصادية ، والنهضة العلمية ، والنهضة الفنية ، والنهضة السياسية ، ان النهضة المصرية لم يكن الاتساق والتوازن من سماتها الرئيسية ، بل ان اختلالا خطيرا فى التوازن قد أصاب حركة الأمة المصرية ، وأن هذا الاختلال قد بلغ من الخطورة حدا يفرغ هذه النهضة من معانى التقدم ، وذكرت بشأن الايمان بالحرية والنهضة السياسية مايلى :

« يجب ان نقف هنيهة لنرى : هل كانت فكرة الحرية المتوازنة هى فلسفة النهضة ، أو ان عبادة الحرية قد ساقتنا فى طريق الوثنية فشارفنا حدود الفوضى ؟

أظن ان اندفاع المصريين لتحقيق حرية بلادهم ونشوة الوطنية التى انتابتهم ، قد أخرجتهم عن حدود العقل والتوازن ، فأصبح للحرية من القداسة فى معتقداتهم ماللدين من السيطرة والسلطان ، فأضحوا ينظرون اليها فى جميع نواحيها وظواهرها ، لا باعتبارها السبيل الى التقدم والوسيلة الى المدنية الكريمة ، بل اضحوا يحسبونها الغاية النهائية لوجودهم ، والحرية فكرة غير محدودة ان كانت الهدف الوحيد لشعب ضرب فى التيه وتخلخلت أهدافه ومراميه وانحرفت عن ان تحقق له السعادة المادية والادبية التى هى الهدف الطبيعى لكل نهضة انسانية .

ولاأريد أن يفهم مما اقول ان ثمة تناقضا بين الايمان بالحرية ، وبين السير فى طريق النهضة ، اريد ان أؤكد ان الحرية من اساليبنا ، ولا يمكن أن تكون هى كل الغايات ، واريد ان أثبت ان النهضة المصرية حينما ألهت الحرية ، انحرفت عن الطريق القويم ، واهملت غاياته السامية ، وهى رفع مستوى الشعب المادى والأدبى رفعا يتناسب مع مانالته البلاد وناله الشعب من حريات .

وقد أدى عدم التناسب بين حرية الفكر وبين بقاء المجموع فى قيود الفقر ، وعدم تقدم مبدأ المساواة بين الأفراد ، أدى هذا الاختلال فى التوازن بين التفكير والواقع ، الى حالة خطيرة من القلق الاجتماعى تعذرت معالجتها ، هذا القلق الذى ظهرت آثاره فى حركات الخروج عن القانون بشكل جماعى . وانى وان كنت لا أعتبر الحرية فى ذاتها مسئولة عن هذا كله ـ

أحسب أن الهوة التى تفصل بين تغلغل فكرة غير محدودة عن الحرية فى ضمير الشعب ، وبين ما يصطدم به الناس فى واقع الحياة المصرية من فوارق مردها أن الواقع لم يساير التفكير ، هذه الهوة هى سبب الكارثة فمن اراد ان يتخطاها وقع فيها . وستظل سببا لما سيحيق بالبلاد من كوارث مالم نعمل على ايجاد التناسق والتوازن فى النهضة ».

تلك هى الأوضاع التى كانت قائمة : ايهام للشعب بأنه السيد وواقع يتناقض مع هذا الوهم ، اذ لم تكن هناك سياسة مرسومة لاعطاء الحرية السياسية والفردية معنى اقتصاديا او اجتماعيا ، فلم يسع أحد بشكل جدى لمواجهة مشكلة التخلف الاقتصادى بالسعى الى تنمية الموارد واستغلالها ، ولم يعمل أحد عملا ذا قيمة أصيلة من أجل تخفيف الفوارق الاجتماعية والاقتصادية .

وعندما انشئت وزارة للاقتصاد الوطنى فى سنة ١٩٥٠ بقصد بحث موضوع التنمية الاقتصادية واعداد خطة له لم يتمخض انشاؤها عن شيء جديد ، اذ لم يكن تحقيق التنمية المتوازنة بما يتضمنه ذلك من تضحيات هدفا حقيقيا لمن بيدهم الأمر فى ذلك الحين .

فظلت مختلف مظاهر الحياة المصرية يشوبها اختلال خطير فى التوازن ، وكان من فضل الله أن وقعت الثورة السلمية واخذت تسعى لاعادة أسباب التوازن فى نهضتنا مع دفع هذه النهضة الى الأمام دفعا ثوريا جديدا . وسنرى الى أى مدى حققت السنوات العشر الماضية هذا التطور لنصل الى الحكم على مشروع الميثاق الوطنى .

الاجراءات الثورية العاجلة

بمجرد نجاح الثورة فى يوليو سنة ١٩٥٢ وبلوغ عدد من أصحاب الفكر العلمى مراكز القيادة والتوجيه اتجه البحث الى معالجة المشكلة الأساسية ، مشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى وكانت رغبة المبادرة فى مجابهة هذه المشكلة سببا فى اتخاذ الاجراءات المتوالية التى وان كانت تنبع من فكرة واحدة اصيلة — لم يكن قد تهيأ بعد الربط بينها فى صورة خطة شاملة واحاطتها برباط فلسفى متين .

ولعل أهم اجراءين اتبعا فى السنوات الأولى من الثورة انما هما الاصلاح الزراعى وتنفيذ المشروعات الانتاجية .

اولا — **أما عن الاصلاح الزراعى** فيمكن تلخيص الأسباب الرئيسية التى دفعت الى المبادرة باجرائه فيما يلى :

١ — ان الملكية الزراعية الخاصة فى مصر كما يدل على ذلك تاريخها لم ينلها الأفراد نتيجة تطور طبيعى ، انما وصلت الى الكثير منهم فى ظروف استثنائية عندما اراد الحكام توزيع الأراضى عليهم ، فأصاب النصيب الأكبر ذوى السلطان منهم ممن يأمنون عبء الضريبة وما كان يفرض على الزارعين من التزامات أخرى . ولقد ترتب على تركيز الملكية فى بعض الأيدى لاسباب غير عادية ان ظلت هذه الملكية تقلق ضمير الشعب المصرى الذى كان يربطها فى مخيلته بامتيازات اختصت بها طبقة معينة ، فكان طبيعيا ان تسلط الأضواء على الملكية الزراعية كلما بحث الشعب المصرى عن أسباب شقائه أو اراد تحقيق وسائل تقدمه .

٢ — زاد تسليط الأضواء على نظام الملكية الزراعية فى مصر عندما برزت بوضوح مشكلة التخلف الاقتصادى ، وعندما برزت مسئولية الدولة عن تحقيق التقدم ، وخاصة بعد ان انكمشت العوامل الدخيلة التى كانت تؤثر فى التقدم الاقتصادى وهى التى كانت تتمثل فى جيش الاحتلال وفى الامتيازات الأجنبية وفى أصحاب المصالح الذين كان يتيسر لهم فى الماضى التسلط على الحكم .

كان طبيعيا اذن ان ننظر فى مواردنا لاستخدامها فى تحقيق التقدم ، وكان من اهم هذه الموارد عند قيام الثورة الأرض الزراعية ومدخرات الملاك الزراعيين ، فكان من الطبيعى اذن ان توضع ملكية الأرض الزراعية فى يد من يزرعونها فعلا ، ليكون لهم فى ملكيتها حافز قوى لحسن استغلالها ، وكان طبيعيا ايضا ان توضع الحدود للملكية الزراعية حتى تتجه مدخرات هؤلاء الملاك التى تفيض عن احتياجات الاستثمار الزراعى الى اوجه النشاط الاقتصادى الأخرى الصناعية والتجارية ، وحتى يقف سيل الاستثمارات لشراء الأرض الزراعية ورفع ثمنها .

٣ ـ ومن الناحية السياسية والاجتماعية فان النظم السياسية التى كانت سائدة قبل الثورة وان كانت قد ادت الى تطوير استثنائى لفكرة الحرية ، فدوجه ماعتورها من فساد نتيجة عدم مقدرة المواطنين على مباشرة حقوقهم السياسية على نحو مجد ـ قد وجه الفكر الى ضرورة تأهيل المواطن لمباشرة تلك الحقوق ، ولما كانت غالبية المواطنين من الزراع فقد بدا جليا انه لا يتيسر للفلاح الذى لايملك شيئا والذى يستطيع المالك ان يتخلص منه بأيسر السبل ـ لا يتيسر لهذاالفلاح ان يقوم بواجبه كناخب مالم يؤهل لذلك عن طريق تخليصه من سيطرة المالك ، وهى سيطرة مرتبطة بالملكية .

ولكن العامل السياسى الذى كان له التأثير الأول فى اقامة الاصلاح الزراعى هو قيام الثورة ذاتها ، لأن التغيير السياسى الذى احدثته الثورة هو الذى دفع الى البحث عن الوسائل لتدعيمها ولتدعيم التغيير السياسى . وعندما بحثت هذه الوسائل تبين أن ثمةعوامل تاريخية واقتصادية وسياسيةواجتماعية قد ركزت فى ضمير الجماعة المصرية ان نظام الملكية الزراعية الذى كان قائما ، نظام يجب اعادة النظر فيه وخاصة ان الثورة قد وجدت البلاد مقسمة بين احزاب قديمة ينطوى تحت لوائها عدد من كبار الملاك الزراعيين .

وقد كان زوال النظام الملكى واعلان الجمهورية وتقلص النفوذ الاجنبى من العوامل الرئيسية التى سهلت اجراء الاصلاح الزراعى دون ان تقام عوائق سياسية فى سبيله .

ثانيا : واما عن المشروعات الانتاجية :
فقد اخذ النظام الجديد يحاول تنفيذ اكبر عدد من المشروعات فى اقصر مدة ممكنة ، فاستمر فى تنفيذ بعض المشروعات التى كانت مقررة فى الماضى والتى كان يرجأ تنفيذها ، مثل مشروع كهربة خزان اسوان، واخذ ينشىء العدد الكبير من الصناعات ، ويزيد فى ميزانية الخدمات ، وكان الهدف من ذلك واضحا هو كسر حلقة الفقر المفرغة بزيادة الانتاج ، وزيادة الدخل على نحو يتمشى مع زيادة السكان المطردة وزيادة الاحتياجات العامة .

ومن بين المشروعات الأساسية التى اتجه البحث الى دراستها والسعى الى تنفيذها ، مشروع السد العالى ، ذلك المشروع الضخم الذى يخدم تنمية القطاعين الصناعى والزراعى فى الوقت نفسه ، والذى ادت محاولة تمويله عن طريق الهيئات الدولية وعن طريق المساعدات الغربية الى الاصطدام بين الثورة المصرية وبين المؤامرات التى كان يحيكها الاستعمار والصهيونية ، للحيلولة دون انطلاق الأمة العربية وتمخض الصدام عن رفض البنك الدولى المساهمة فى تمويل المشروع وعن رد الشعب المصرى على هذا الرفض بتأميم قناة السويس . وكان تأميم قناة السويس نقطة بدء فى التاريخ العربى ، وعلامة تحول فى التاريخ العالمى ، اذ ادى نجاح مصر فى مقاومة سياسة تدويل قناة السويس الى تقرير حق الشعوب الصغيرة فى تأميم مواردها والسيطرة على ثرواتها الطبيعية بشكل نهائى ، فما عاد احد يجادل فى هذا الحق ، وما عاد احد مهما بلغت قوته يتجاسر على الوقوف امام ارادة ورغبة الدول الصغرى فى تحقيق سيادتها .

المحاولات الشاملة لاعادة التوازن

وبرغم أهمية الاجراءات السابقة ، فانها لم تتسم بالشمول والتوازن ، بل ظلت اجراءات متفرقة ، لايربط بينها الا ماخالطها من الفكرة الاصيلة ، فكرة تحقيق وتثبيت اركان العدل الاجتماعى ، ولكن ظلت اعتبارات التوازن بعيدة عن مكان السياسة التى يجب ان تتصدرها ، فكانت نهضتنا متأخرة فى بعض النواحى ، متفوقة فى البعض الآخر ، فالاصلاح الزراعى وان كان قد وضع حدا للملكية الزراعية فى سنة ١٩٥٢ ـ قد وضع حدا مرتفعا يعلو بكثير عن الحجم الأمثل لما ينبغى ان يكون عليه الاصلاح الزراعى فى بلد كمصر كما يعلو بكثير ايضا عن الحجم الفعلى له حتى قبل قانون الاصلاح الزراعى ، اذ كانت الملكيات الكبيرة لايستغلها مالكوها فى الكثير الغالب بل يؤجرونها لصغار الزراع ، وهو من ناحية اخرى حد عال اذا نظر اليه على ضوء الاعتبارات الاجتماعية والسياسية التى ادت الى الأخذ بنظام الاصلاح الزراعى والتى سبقت لنا الاشارة اليها .

وكذلك فان ماجاء فى قانون الاصلاح الزراعى من وضع حد أعلى لايجار الاراضى الزراعية ، لم يجد الطريق ممهدا الى التطبيق العملى ، اذ ظل الملاك الزراعيون يؤجرون اراضيهم بأسعار اعلى من الايجار

القانونى ولم يكن من المستطاع ازالة هذه الحالة بتأكيد مضمون النصوص القانونية ، مادام اختلال التوازن الاجتماعى والسياسى قائما فى البيئة الريفية فاعادة هذا التوازن هى الوسيلة الوحيدة لبلوغ قانون الاصلاح الزراعى غاياته .

واذا نظرنا الى مشروعات التنمية فى مختلف القطاعات الزراعية والتجارية والصناعية وجدناها منفرطة العقد ، لاتسير على نمط متزن لامن ناحية نسب الاستثمار فحسب ، بل ايضا من ناحية توزيع عوائد الاستثمارات .

وقد خطونا خطوتين رئيسيتين لتحقيق التوازن والنسبية .

اسبقهما فى التاريخ وضع برنامج شامل للتنمية الاقتصادية فى سنة ١٩٥٨ ، واعلاهما فى الأهمية هى القوانين الثورية التى صدرت فى يوليو سنة ١٩٦١ .

هاتان المحاولتان انما هما فى الحقيقة مجهودان كبيران من أجل التوازن والنسبية ، فبرنامج التنمية الاقتصادية او الخطة الاقتصادية من اجل مضاعفة الدخل الاهلى فى عشر سنوات انما هو تعبير حسابى لفلسفة التوازن والنسبية ، فالخطة الخمسية تنظم وتحدد استثمارات فى مختلف القطاعات تبلغ الفا وسبعمائة مليون جنيه تقريبا يستثمر منها فى الزراعة والرى والصرف والسد العالى قرابة ٢٣٫٤٪ ويستثمر منها فى الصناعة ٢٦٫٧٪ ، والباقى موزع بين النقل والمواصلات والتموين ومختلف اوجه النشاط .

وكذلك جاءت قوانين يولية سنة ١٩٦١ لتكمل خطة التنمية وتعدل من اسسها ، فهى بتوسيعها للقطاع العام عن طريق التأميم تيسر من تمويل الخطة وتوسع من القوة الضاربة لحركة التنمية ، وهى من ناحية ثانية تعدل من القيادة الاقتصادية بادخال عناصر جديدة فى مجالس الادارات، وهى ايضا تحاول اعادة التوازن الاجتماعى والسياسى فى المجتمع الزراعى بتخفيضها الحد الأعلى للملكية والحيازة الزراعية ، وتحاول ايجاد هذا التوازن فى البيئة الصناعية وقطاع الأعمال بزيادتها لنصيب ماتناله الطبقة العاملةمن دخل المشروعات ، ولانزاع فى أن الأخذ بنظام الضرائب التصاعدية فيما يتعلق بضريبة الدخل العام ، وفيما يتعلق بالضرائب العقارية ، انما يعتبر اجراء هاما من أجل تحقيق التوازن المنشود .

ولكن هل كانت خطة التنمية الاقتصادية وقوانين يولية الاشتراكية قادرة وحدها على تحقيق هذا التوازن الدقيق ، او ان الحركة المصرية ظلت بحاجة الى الربط بين مختلف اجزائها ، والى الجمع بشكل رصين بين العديد من نزعاتها ، والى تحديد الفلسفات التى ترسم خطوط تطورها ؟ الواقع ان محاولة التطوير الاجتماعى السلمى للمجتمع المصرى ، مع محاولة تحقيق النمو الاقتصادى فى الوقت نفسه يثير مشكلة بالغة الأهمية ، فقد يبدو ان النمو الاقتصادى فى البلد الفقير يستلزم ان يبلغ الاقتطاع من الدخل الأهلى أكبر قدر ممكن ، ويستتبع ان يقبل المصريون جميعا مهما كانت مستويات دخولهم ، تضحيات كبيرة من أجل المستقبل ، فاقامة التوازن الاقتصادى بين الاحتياجات والانتاج فى الاستثمار ، قد يعارضه التوسع المفاجيء الاستثنائى فى دخول الطبقات العاملة ، فى حين تستلزم مقتضيات التطوير الاجتماعى ، والتوازن السياسى ، الزيادة فى هذه الدخول المنخفضة . وكذلك فان ضرورة الوحدة الوطنية ، ووجوب الافادة من امكانيات الوطن كلها ، تقتضى ان يؤمن الجميع بأن مستقبل الوطن لهم جميعا ، وان يستقر فى أذهانهم أن الاجراءات التى تتخذ ، لاتوجه ضد فئة ما ، وانما تستهدف مصلحة المجموع وتخضع لاحتياجاته ، ولذلك كله كان اخراج ميثاق عام أمرا ضروريا من اجل المستقبل ، وعلى ضوء تجربة السنوات العشر الماضية.

تجارب الشعوب

ذكرنا فى صدر هذا المقال ان علينا ان نتصدى لمشكلة الفقر وعدم المساواة ، واذا نظرنا الى تاريخ الشعوب وجدنا ان حل هذه المشكلة قد جاء احيانا عن طريق الثورة الشعبية الدامية ، والثورة الشعبية الدامية لايمكن ان تحل وحدها مشكلة التقدم ، وان كان يمكن ان تحل مشكلة التوزيع .

ومشكلتنا فى مصر وان كانت قبل الثورة مشكلة تقدم ومشكلة توزيع ـ قد أصبحت بعد قوانين يولية الاشتراكية مشكلة تقدم فى المحل الأول ،

ومشكلة توزيع فى المقام الثانى . فما الطريق الذى اختاره الميثاق لتحقيق التقدم ولحل مشكلة التوزيع؟

ان الباحث فى تاريخ التقدم الاقتصادى لمختلف الشعوب التى لا تأخذ بنظام الملكية الجماعية ليعرف ان ثمة طريقتين رئيسيتين للتقدم المرسوم ، اذاتركنا جانبا سبيل التقدم التلقائى ، اذ لااحسب احدا يظن فى الوقت الحاضر أن التقدم التلقائى للاقتصاد المصرى أمر ممكن .

اما عن اتجاهى التقدم المخطط ، سواء أكان التخطيط ينحصر فى التحكم فى مراكز التوجيه فى الاقتصاد الوطنى ، أم يمتد كما هو فى الكثير الغالب الى اقامة المشروعات بوساطة الخطة الاقتصادية ، فانهما يمثلان فلسفتين احداهما راسمالية ، والاخرى اشتراكية لاتؤمن بالتقدم عن طريق المشروع الخاص ،

أولا ــ فالراسماليون يرون ان غاية التنمية الاقتصادية هى توسعة الاحتمالات أمام الأفراد كمستهلكين ومنتجين ، بل أن بعض الاقتصاديين المحافظين لايسلمون بأن التقدم يشمل الحالة التى يزيد فيها الدخل القومى دون ان تقترن هذه الزيادة بتوسيع امكانيات الاختيار الفردى ، ويضربون لذلك مثلا حالة زيادة الدخل عن طريق العمل الاجبارى ، فلا تعتبر هذه الحالة فى نظرهم من حالات التقدم الاقتصادى . وطريقة الاقتصاديين الراسماليين فى تحقيق التقدم ، تقوم على عدم تركيز القرارات فى يد الدولة ، فيرون من الواجب ان يحتفظ الأفراد بسلطة اتخاذ القرارات الاقتصادية حتى تشيع السلطة ولا تتركز ، وذلك فى رأيهم هو وسيلة المحافظة على الأساس الفردى للجماعة ، وهم يرون ان هذه الوسيلة الفردية تجند المعرفة من أجل التقدم الاقتصادى وتوجد الدوافع الذاتية ، ومن اهم هذه الدوافع الخوف من الخطأ ، لأن الخطأ يؤدى الى حلول الخسارة المادية بمرتكبيه ، الأمر الذى يدعو الأفراد الى الحيطة والروية فى تصرفاتهم الاقتصادية .

واود ان أنبه الى ان فلسفة التنمية الراسمالية لاتعارض فى الوقت الحاضر فكرة البرنامج المرسوم ، ولكنها ترسم خطوطا معينة لهذا البرنامج ، فهى تسلم بمبدأ مباشرة المشروعات العامة للنشاط الاقتصادى ووضع برنامج للتنمية الاقتصادية ، على أن يمر هذا البرنامج بمراحل متعددة وفقا للظروف ، وهى تعلق اهمية على البدء بتنمية الهيكل الأساسى للاقتصاد القومى ، ويتضمن هذا البنيان وسائل النقل والخدمات ، والقوى المحركة ، والمشروعات التى تزيد من انتاجية الزراعة وتحافظ على الموارد الطبيعية . وتسلم الطريقة الراسمالية فى الوقت الحاضر بأن ثمة مجالا لان تباشر الدولة هذه المشروعات الصناعية على أن تردها للأفراد بعد اقامتها ونجاحها وينصح الاقتصاديون الراسماليون بأن يكون البدء بالمشروعات الصناعية الخفيفة التى لاتحتاج الى راس مال كبير ، وان كان يسلمون بامكان قيام المشروعات العامة بانشاء الصناعات الثقيلة فى المراحل الأخيرة من التقدم الاقتصادى وفى حدود معينة .

ويلاحظ ان الفكرة الراسمالية تؤدى الى القول بأن مصلحة التقدم لاتتمشى تماما مع عدالة التوزيع ، نظرا لان تجنيد المدخرات بوساطة الدولة يجب أن يتم فى نظرهم عن طريق الضريبة المباشرة ، والدخول الكبيرة هى أيسر الدخول منالا للتشريع الضرائبى ، كما انهم يرون ان الطبقات الموسرة هى التى تجمع المدخرات ، ويرون ان يعتمد التمويل الخارجى لبرامج التنمية الراسمالية على رءوس الاموال الاجنبية الخاصة .

ثانيا ــ ويقابل هذا الاتجاه الراسمالى فى الدول غير المتقدمة اتجاه آخر ، هو الاتجاه الاشتراكى ، وخلاصته أن الاعتماد على المشروع الخاص لم يؤد الى نمو الاقتصاد الوطنى فى البلاد المتخلفة نموا مناسبا ، فالمشروعات الخاصة لاتقدم على القيام بالانتاج فى القطاعات التى تتطلبها تنمية الاقتصاد الوطنى ، وان الأمر يقتضى أن تتولى الحكومة بوساطة القطاع العام مسئولية التنمية الاقتصادية باقامة المشروعات ، واختيار ماكان منها اكثر تأثيرا فى تحقيق التقدم السريع ، والمحافظة على مستوى النمو فى المستقبل .

وكذلك فان هدف البلاد غير المتقدمة لايقتصر الآن على التصدى فى قوة وعزم لمشكلة تخلف الاقتصاد الوطنى ، بل يتضمن هذا الهدف ايضا فى بعض البلاد معالجة مشكلة عدم المساواة الاقتصادية بين الأفراد وسيلة تحقيق هذا الهدف المزدوج لاتتأتى عن طريق الاعتماد الأساسى على المشروع الخاص ، بل عن طريق التخطيط الشامل ، وباتخاذ المشروع العام وسيلة عادية لمعالجة المشكلتين الاقتصادية والاجتماعية معا ، ولكن تظل الملكية الخاصة من بين أسس المجتمع ايضا

وتدل الدراسة التاريخية على ان المشروعات العامة قد لاقت النجاح فى تحقيق النمو الاقتصادى فى كثير من الدول .

بيد ان طريقة التنمية الاشتراكية والتوسع فى القطاع العام ، تستلزم الحيطة والحذر تجنبا لمواطن الزلل التى تحدث ، أما بسبب التوسع فى الخطة الاقتصادية توسعا لايتمشى مع امكانيات التمويل الداخلية والخارجية ، او بسبب عدم تنسيق الخطة وتوسعها فى الجانب الصناعى على حساب التقدم الزراعى ، او تماديها فى تفضيل الصناعات الثقيلة على غيرها من الصناعات ، او بسبب تضحية المشروعات العامة بفكرة القصد فى النفقة وميل بعضها الى التبذير او بسبب عجز ادارتها عن حمل أمانة التنمية .

طريق الميثاق

لقد تعرض الميثاق لمشكلة النمو الاقتصادى ، فلم يخل من الاشارة اليها باب من أبوابه ، وان كان قد ركز عليها فى أبوابه الثلاثة السادس والسابع والثامن ، مبينا ان اساس التقدم هو تجميع المدخرات وتجميع المعرفة ، ووضع برنامج مخطط ، وان مشكلة السكان لاتتيسر مواجهتها الا عن طريق الخطة الاقتصادية التى تقوم على التوسع فى الزراعة توسعا أفقيا ورأسيا ، مع عدم اغفال تصنيع الريف ، وان التوسع الصناعى يجب أن يشمل الصناعات الميكانيكيه والصناعات الثقيلة ، ويجب الا يهمل الصناعات الاستهلاكية ، وأن التقدم الاقتصادى يفرض حدودا على احتياجات الدفاع نفسها ، وأن العمل الانسانى ذو أهمية بالغة فى تحقيق التقدم ، وعالج الميثاق أيضا خطة التنمية حينما تعرض لحتمية الحل الاشتراكى ، موضحا ان النظام الراسمالى وان كان قد تم على اساسه نمو الاقتصاد البريطانى — قد اقترن هذا النمو باستغلال المستعمرات واستغلال الطبقة العاملة ، وان النمو فى البلاد الشيوعية قد اقترن بانخفاض مستوى الاستهلاك ، وان ظروف الاقتصاد المصرى ، والظروف العالمية ، تجعل تخفيض مستويات الاستهلاك امرا صعبا وخاصة مع كبر آمال الجماهير فى حياة افضل ، وان ترك راس المال الخاص حرا فى اقامة المشروعات ، لايضمن لناتحقيق التنمية ، ويزيد من حدة الفوارق الاقتصادية والاجتماعية ، لأن حماية الصناعة الوطنية انما تدفع جماهير الشعب ثمنها ، فى حين يزداد التكدس بين يدى الراسمالى فضلا عن الراسمالية الوطنية لاتلبث ان تقع فريسة للاحتكار العالمى . ولقد بين الميثاق ايضا ان الدولة يجب ان تهيمن على التوزيع وهو امر يسير فيما يتعلق بالقطاع العام ، كما ان القوانين الاشتراكية قد نظمت جانبا من مشكلة التوزيع .

ولقد بين الميثاق حدود الملكية العامة ، موضحا ان احتياجات التنمية والعدالة لاتستلزم التأميم الشامل ، ولا الغاء الميراث فى النطاق الذى حدده الدين ، ولا تستتبع الغاء الملكية الخاصة كأساس تستند اليه الجماعة ، كما بين ان الهدف انما هو خلق قطاع عام قادر على التقدم مع الابقاء على قطاع خاص لايستغل ، وان كان قد تمسك بالتخطيط كوسيلة لازمة لتحقيق التقدم والرفاهية ، بل وقد ذهب الميثاق فى تفصيل الحدود التى تقرر الاحتفاظ بها للملكية الخاصة والمشروع الخاص بالنسبة لمختلف اوجه النشاط الاقتصادى ، وكذلك بين اهمية رأس المال الخاص والدور الذى يمكن ان يقوم به رأس المال الأجنبى للمساهمة فى التنمية الاقتصادية .

ملاحظات ختامية

ان استطلاعنا لطريق الميثاق — على ضوء عبرة تاريخنا الماضى ، وبعد استظهار مختلف طرائق التنمية الرأسمالية والاشتراكية ، واستعراض أهم مااتخذ من اجراءات ثورية عاجلة ، وما تحقق من وضع خطة للتنمية ، ووضع حدود للملكية والدخل ، ومحاولة تحقيق العدالة فى التوزيع — ان النظر الى طريق الميثاق ، وقد عكسنا عليه كل هذه الأضواء ، واستجمعنا فى مخيلتنا كل العظات والعبر التى يسوقها تاريخنا وتاريخ البشرية ، ليدلنا على ان ثمة محاولة اصيلة لتحقيق التوازن بين مقتضيات النمو الاقتصادى وضرورات العدل الاجتماعى ، فالميثاق يقرر فى وضوح تام ان التنمية هى الهدف الأول والأسمى ، لانها للوطن وللفرد ، وان العدل الاقتصادى شرط اساسى لنجاح التنمية ، لأنه يعد الجو السياسى والاجتماعى الملائم لتتم التنمية فى ظل الوئام الاجتماعى .

هذا عن المبدا ، ففكرة التوازن فى الميثاق بين احتياجات التنمية وضرورات العدل الاجتماعى

واضحة جلية ، وهذا الوضع فى نظرى من أهم ماشتمل عليه الميثاق ، لأنه يرسم حدودا واضحة للعمل المنتج فى المستقبل ، ويؤكد أن العدل الاجتماعى لايمكن تحقيقه فى جمهوريتنا مع المحافظة على مستوى اقتصادى لائق لجميع الأفراد ، مالم يحدث نمو مضطرد كبير فى الناتج الأهلى .

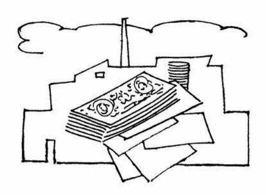
ولقد وجد هذا المبدأ تطبيقات عدة فى الميثاق ، حينما قرر احترام الملكية الخاصة وعدم وضع حدلها الا فيما يتعلق بالملكية الزراعية او بملكية اوجه النشاط التى تستلزم مصلحة النمو الاقتصادى ومصلحة التوازن السياسى والاجتماعى وضع تنظيم لها ، فمشاطرة الافراد فى تحقيق التقدم الاقتصادى باعتبارهم منتجين ومنظمين للمشروعات بل ومالكين لها فى الحدود التى تضعها المصلحة العامة ، أمر هام فى المرحلة الحاضرة، ولتحقيق مستقبل افضل للشعب العربى فى مصر .

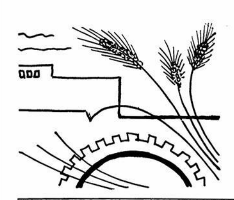
واذا كانت المبادىء التى وضحها الميثاق ، تقوم على اساس عقيدة صائبة عن التوازن ، فان ماتشعه هذه المبادىء من تيارات فكرية ، وماتزجيه من انفعالات نفسانية فرديةوجماعية ، قد يؤثر فى التوازن المنشود فينحرف به عن غاياته المثالية .

فقد يحسب المسئولون عن ادارة المشروعات العامة بسبب خطر المسئولية التى يقومون عليها ، وعظم قدرها بالنسبة لمستقبل الوطن ، أنهم يشغلون فى القيادة الوطنية وضعا خاصا ممتازا ، فتنعكس بلبلتهم الفكرية على عملهم القيادى ، وقد يحسب العمال والفلاحون ــ كما حسب غيرهم من قبلهم من جماهير الشعوب التى عاشت الثورات الكبرى ــ ان الثورة لهم وليست للوطن ، فيريدون من ثمارها مالا ينبغى قطافه الا لجيل مستقبل ، ويعطلون بذلك حركة التقدم ، ويؤخرون تحقيق الرفاهية .

ولا عاصم لنا من ذلك كله الا الضمير والفكر ، فلابد من ان يستقر فى ضميرنا جميعا تقدير واع للقيم التى ندافع عنها ، وان يملك كل منا من قوة النفس ما يؤهله ان يضبطها لتتصرف فى حدود مصلحة الجماعة والا يحجم عن ابداء اى راى يخدم به المصلحة العامة لأن النقد الحر النزيه هو وسيلتنا للقوامة على انفسنا وعلى سائر العاملين .

واذا كانت تلك هى مسئولية الأفراد جميعا فى نظرنا ، فان مسئولية المفكرين والفنانين ان يشيعوا فى ضمير الشعب المصرى معانى وصورا من الفكر المتوازن ، والجمال المتناسق ، لانهم هم الذين يستطيعون ان يؤثروا فى عقل الجماعة وعواطفها ،وهم وحدهم القادرون على تحقيق الملاءمة اللازمة لبلوغ الرفاهية والعدل فى مجتمع ترفرف عليه الوحدة ويسوده الوئام .





دقت الساعة

(المشهد : احتفال شعبى فى العيد العاشر للثورة)

للشاعر: عبد الرحمن صدقى

الشعب (يهلل): ساعةُ الأَقدار . . .

ساعةُ الأَقدار . . .

الزعيم : ساعةُ الأَقدار هـذِى لا تُجَارَى   هى من سرِّ الوجـودْ

ساعةُ فى الغيب جابتْ الصحارَى   الفَ عامٍ بـل تـزيد

الشعب : أَلفَ عامٍ نحـن فيها كالحيارَى   نرقب الفجـر الجديد

الزعيم : هى ذِى الساعةُ دقت كالرعـودْ   حَطِّمُوا فى ثورةٍ كلَّ القيـود

حطمـوا كل القيـود   حطمـوا كل القيـود

الزعيم : هو ذا الفجـرُ بدا نورًا ونـارا   ناسخًا ليـل العبيـدْ

فاصدِقوا الحملَةَ لا حقدًا وثَـارا   تبلغـوا الشـأو البعيـد

واجمعوا الشمـلَ شبابا وكبـارا   تكفـلوا العيش الرغيـد

فى حِمًى يحميه جيشٌ كالأُسود   وافر العدةِ خَفـاقَ البنـود

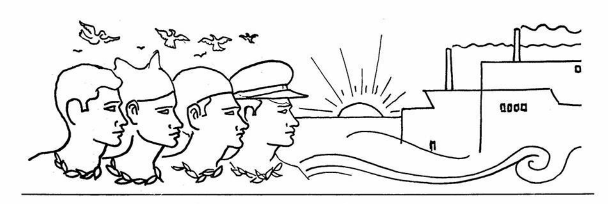
الشعب : رابضـا مثـلَ الاسـود   تحت خفَّـاق البنـود

* * *

«الفلاحـون»

رئيس المجموعة : أَرضنا درَّتْ على الغيرِ النُّضـارا   يومَ رَدُّوهـا لنا زاد الحصيـدْ

فغمرنا الكلَّ خيـرًا ويَسَـارا   وجعلنـا سائرَ الأَيام عيـد



المجموعة : يومُ عيد الأَرض ، للأَعياد عيد

«الصنـــــاع »

رئيس المجموعة : هـا هنـــا المصنعُ ليلاً ونهـارًا ثائِرُ المِرْجَلُ وَهَّاجُ الوقـــــود
فاصْنَعُوا للعز حصنًا لا يُبـــارَى صانِعُو العزَّة صُنَّاعُ الحـديد

المجموعة : صانعو العزَّةِ صُنَّاعُ الحديد

« المجندون »

رئيس المجموعة : للعلا نَجْنِى انتصارًا فانتصـارًا يَلْحقُ الطارفُ فى النصر التليد
فى الوغى سِيَّانِ شيْبٌ وعـذارى كلنا إن شَبَّتِ الحربُ جنـــود

المجموعة : كلنا إن شبت الحرب جنود

الزعيم : هى ذى نهضة شعب حين ثـارا وأَبى للشـــعب الا أن يسـود
فاتركوا الخُلْفَ وسِيرُوا حيث سارا عقربُ الساعةِ هيهات يعـــود
سُنَّـةُ الكـــونِ إذا ما الكونُدارا لم يقف قبل المدى هذا الوجـود
هو ذا العهد الجديدْ

الشعب : هـــو ذا العهـــد الجـديد إنه الحُـــلمُ السعيـــــد
إنه الوعـــد الاكيــــد للغــــد الهـانى المجيــــد

أدبنا في عهد الثورة اتجاهاته وفنونه

أنت تخلو الى النجوم الى الزهر الى الطير حينما يتغنى
ربة الخمر باركتك فغنيت هراء ورحت تسأل دنا
فى سماء الخيال ضم جناحيك ـ تقع بيننا ـ فتصبح منا
دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنا
انما الفن دمعة ولهيب ـ ليس هذا الخيال والتيـــه فنا

* * *

قلب الطرف هل ترى غير جهل وهزال وآهة مكتومـــــه
وعيون قد اغمضت وبخور أطلقوه فراح يذرى سمومه
وجيوش مـن الخداع تمشيها اكف لغاية مرسومه
واكفمن المنابع للمال اضاعت سنينها محرومه

* * *

دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنـا
انما الفن دمعة ولهيب ليس هذا الخيال والتيه فنا

بقلم : الدكتور محمد مندور

بهذه الأبيات الحارة الواعية خاطب الشاعر كمال عبد الحليم فى سنة ١٩٤٦ اخاه الشاعر التائه ، وكأنه كان يرسم الطريق لأدبنا المعاصر الذى أخـذ يمهد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية لثورة سنة ١٩٥٢ فى قوة وجهارة . واذا كان الكثير من الشعر الذى قيل عندئذ فى هــذا الاتجــاه لم يستطع اصحابه طبعه ونشره لعامة الشعب ـ فانه لم تكد ثورتنا الاخيرة تنجح وتحطم اغلال الاستعمار والملكية المستبدة والاقطاع والرجعية الراسمالية المستغلة حتى اخذت المطابع تطبع وتنشر ما كان محظورا او يعرض قائله للعسف والبطش . ولعل الكثير من قصائد ديوان « نار واصفاد » لمحمــود حسن اسماعيل كان من هذا النوع الذى حررته الثورة ومكنت صاحبه من نشره واذاعته بين الناس. وهكذا ردت الثورة للشعراء والادباء ما اسدوا اليهـــا من جميل فى التمهيد لها وخلق الوعى الثـــورى الذى مكن لها بين الملايين من أبناء الشعب .

والواقع اننا نستطيع ان نقرر أن الاتجاه الرومانسى العاطفى الذى كان قد ساد فى شعرنا العربى المعاصر وخاصة ادبنا بوجه عام فى الفترة ما بين الحـــربين العالميتين وهى الفترة التى ظهرت فيها جماعة ابوللو المعروفة قد انقضت بقيام الحرب العالمية الثانيـــة حيث أخذت عناصر الثورة تختمر فى النفوس لكـى تبدأ فى اعطاء ثمارها بعد انتهاء تلك الحرب مباشرة، والتخلص من الحكم العسكرى الخانق ، واخذ تيار الواقعية النقدية يسود فى ادبنا كوسيلة لنشر الوعى بمفاسد حياتنا ومظالمها السياسية والاجتماعيـــة معا . بل اخذ المخضرمون من ادبائنا يعودون الـى الماضى القريب للبحث عن جذور الفساد البعيدة على نحو ما فعل نجيب محفوظ فى ثلاثيته التى تنقـــد حياتنا منذ ثورتنا الأولى سنة ١٩١٩ حتى طلائع ثورتنا الأخيرة سنة ١٩٥٢ .

وهزت ثورتنا الجديدة الضخمة ضمائر شعرائنا وكتابنا حتى الأعماق . واذا كان اديبنا الكبير توفيق الحكيم قد انفعل بثورة سنة ١٩١٩ الى الحد الذى دفعه الى كتابة قصته الهادفة الخالدة « عودة الروح » ثم راى تلك الثورة الرائعة تتلفها الصراعات الحزبية واغتصاب الرجعيين الحكم والسيطرة بالتآمر مع القصرين : قصر عابدين وقصر الدوبارة ، فانصرف بجهده الأكبر الى تأليف المسرحيات الذهنية التى تعالج القضايا المطلقة غير الخاصة ببيئته وشعبه ، وان تكن عامة مشتركة ـ فانه لما يسترعى النظر أن نرى الأديب الكبير نفسه ينفعل ايضا وعلى النحو نفسه ان لم يكن على نحو أقوى بثورتنا الجديدة فينصرف عن المسرح الذهنى الى المسرح الهادف المرتبط بمجتمعه وبفلسفة هذا المجتمع الجديدة الجارفة فيكتب مسرحيتى « الصفقة » و « الأيدى الناعمة » وهما فى نظرى المقابل الطبيعى « لعودة الروح » فى أدب توفيق الحكيم كله . واذا كان توفيق الحكيم قد بشر فى « عودة الروح » بامكان الثقة فى شعبنا اذا وجد القيادة الصالحة ـ فانه فى مسرحيتيه الهادفتين اللتين املاهما انفعاله بالثورة الجديدة يبشر بقيمتين كبيرتين من القيم التى آمنت بها هذه الثورة وآمن بها الشعب وأولاهما كما جاءت فى « الصفقة » ضرورة عمل الشعب على تملك وسائل الانتاج المتمثلة هنا فى الأرض باعتبار ان تملكها هو السبيل الحقيقى لتحرره من الظلم والاستغلال . والقيمة الأخرى كما صورها المؤلف فى « الأيدى الناعمة » هى ضرورة الايمان بأن العمل المنتج قد أصبح الوسيلة الوحيدة لكسب العيش الكريم . ففى مجتمعنا الجديد لم يعد مكان للأيدى الناعمة المرهفة .

الثورة مستمرة

وبالرغم من أن ثورتنا قد مضى عليها عشر سنوات ـ فانها لا تزال مستمرة حتى اليوم وذلك لانها كانت ثورة بيضاء لم تشأ أن تقتلع الاوتاد دفعة واحدة ، ولا أن تجازف بحلول جذرية ، حتى ليمكن القول بأنها لم تكن ثورة واحدة هدمت مرة واحدة كل ما تريد هدمه لتعيد البناء كله ، بل تمت فى الواقع خلال هذه السنوات العشر ثلاث ثورات أولاها فى سنة ١٩٥٢ وكانت ثورة وطنية أجلت الاحتلال والاستعمار عن بلادنا ، ودستورية أجلت الملك الفاسد والنظام الملكى كله واعلنت الحكم الجمهورى . وكانت الثورة الثانية فى سنة ١٩٦١ وهى الثورة الاشتراكية الكبرى التى قضت بقوة التشريع على الاقطاع والراسمالية الاحتكارية الاستغلالية . وفى ٢١ من مايو الماضى أعلن الميثاق الوطنى الثورة الثالثة وهى الثورة الديمقراطية التى قررت مبادىء الديمقراطية الشعبية كالقيادة الجماعية ومجلس رياسة الجمهورية وسيطرة المجالس الشعبية من القرية الى مجلس الامة ، على الأجهزة التنفيذية من العمدة والخفير الى الوزراء ورئيس الوزراء ، وتخصيص ٥٠ ٪ من مقاعد كل هذه المجالس الشعبية لممثلى العمال والفلاحين ونقل سلطة التشريع الى ممثلى الشعب .

ويخيل الى أن احساس ادبائنا بأن الثورة لا تزال مستمرة ويجب أن تظل مستمرة حتى تحقق هدفها الاجتماعى الضخم بالكفاية والعدل ، أى برفع حجم الانتاج العام الى المستوى الذى يكفل حياة كريمة لجميع المواطنين وتحقيق العدل فى توزيع هذا الانتاج بينهم ـ هذا الاحساس هو الذى يفسر مواصلة السير فى اتجاه الواقعية النقدية باعتبار انها هى التى تستطيع أن تعمق ايمان المواطنين بحتمية الثورة وشرعيتها ، واقناعهم بأنها كانت ولا تزال المنهج الوحيد الكفيل بالقضاء على مظالم الماضى وفساده وبناء الحياة الجديدة التى يستحقها شعبنا العظيم ، وبالطبع يختار أدباؤنا عندئذ موضوعاتهم من صور العهد الماضى مثل ما فعله يحيى حقى فى « خليها على الله » من تصوير لحياة الفلاحين فى الصعيد ، أو ما شاهدنا هذا العام فى مسرحية « المحروسة » للاستاذ سعد الدين وهبة التى تصور الظلم والفساد اللذين كانا متفشيين فى ريفنا حيث كان اذناب الملك ونظار تفاتيشه يسيطرون على الادارة ويتخذون منها سوط عذاب لالهاب ظهور الفلاحين التعسين . وعلى نحو ما راينا فى قصة « الحرام » للأستاذ يوسف ادريس حيث يصور الوان الظلم والعذاب التى كانت تزخر بها عندئذ حياة عمال التراحيل . بل لقد رأينا أخيرا مسرحية « القضية » للاستاذ لطفى الخولى تهدف الى اقناعنا بأن الأسلوب الثورى هو الاسلوب الوحيد القادر على تغيير حياتنا وتسديدها وان الاصلاح التدريجى عن طريق القانون لم يكن قادرا على شىء . ولقد يقال اننا قد اخترنا فعلا الأسلوب الثورى ونفذناه منذ عشر سنوات ، ولكن ألم نقل ان ثورتنا لا تزال مستمرة وانه لا بد من تعهد ضرامها حتى يظل حيا وحتى

يستمر الدفع الثورى الى أن يحقق هدفه النهائى الكامل؟ وفى هذا ما يسوغ استمرار ادبائنا فى الالحاح على حتمية هذا الاسلوب الثورى وتعميق الايمان به، وذلك لأن مهمة الأدب لا تنتهى باشعال الفتيل بل لابد من أن يواصل تغذية هذه النار المقدسة حتى تأتى على الفساد والظلم كلهما . وعندئذ فقط يستطيع الأدب والفن أن ينتقلا من الواقعية النقدية الثورية الروح الى الواقعية البناءة التى تبحث عن البطولات وعن موحيات الثقة والاطمئنان الى القدرة البانية الخلاقة ، على نحو ما حدث فى ثورات أخرى ابتدات جذرية وانتهت من عملية الهدم دفعة واحدة لكى تفرغ بكل طاقتها للبناء حيث يأخذ الأدب فى تدعيم العناصر النفسية اللازمة لهذا البناء بروح مطمئنة متفائلة . وعندئذ نرى الادباء يبحثون عن موضوعاتهم فى الحياة الجديدة ضاربين صفحا عن الماضى القريب او البعيد فى الغالب من انتاجهم الادبى والفنى .

هذا هو فى نظرى التفسير المعقول لاستمرار أدبنا فى الاتجاه الذى ابتداه نفسه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وهو الاتجاه الذى مهد للثورة عن طريق الواقعية النقدية ولا يزال يواصل الاتجاه نفسه باعتبار أن الثورة لا تزال قائمة ومستمرة . ومع ذلك فاننا نلاحظ اننا قد اخذنا منذ قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢ نمهد للأدب الجديد المنتظر وانا أرى هذا التمهيد واضحا بنوع خاص فى العناية التى اوليناها ادبنا الشعبى الذى كان مهدرا بل مزدرى من قبل ، وآية هذا الاهتمام انشاء مراكز لهذه الفنون الشعبية فى وزارة الثقافة والارشاد لجمع تلك الفنون وتسجيلها ودراستها لكى نستخلص منها الروح الأصيلة لشعبنا كمنبع لآدابنا وفنوننا الجديدة المنتظرة . ثم تكويننا لجنة خاصة لهذه الفنون فى مجلسنا الأعلى لرعاية الفنون والآداب وانشاء كرسى لهذه الآداب فى كلية آداب جامعة القاهرة . وأخيرا الشروع فى بناء معهد خاص لهذه الفنون .

الأدب فى المعركة

والشىء الذى نستطيع تأكيده على نحو حاسم هو ان مذهب الأدب للحياة وللمجتمع قد انتصر نهائيا خلال السنوات العشر التى عشناها فى ظل ثورتنا الهادفة ، ولا ادل على ذلك من ان نلاحظ ان ادبنا خلال هذه الفترة الخصبة لم يكتف بتغذية الوعى الثورى عن طريق الواقعية النقدية بل شارك مشاركة حماسية رائعة فى جميع المعارك التى خاضتها ثورتنا تباعا ولا اجد فى التدليل على هذه الحقيقة خيرا مما ساهم به شعراؤنا وأدباؤنا فى معركة من أعظم معاركنا بل من أعظم معارك التاريخ كله وهى معركة القناة — وبين يدى مجموعات من القصائد والقصص التى تابعت هذه المعركة واستنفرت الشعب كله واعنى الشعب العربى من المحيط الى الخليج لخوضها بعزم وصلابة ، وذلك منذ أن وقف القائد العربى الشجاع جمال عبد الناصر فى ميدان المنشية سنة ١٩٥٦ ليعلن قرار تأميم شركة القناة فيصور الشاعر السورى سليمان العيسى تلك اللحظة الخالدة بقوله :

كان المساء وكان صوتك فيه شلال الضياء
وشددت بالمذياع اعصابى وقلبى بالنداء
وجمدت اصغى من خلال الدمع دمع الكبرياء
اصغى الى الوطن الوئيد يهب مجنون الاباء
فى صيحة تسقى الظماء وكل شعبى من ظماء

* * *

كنا ملايينا يسمرهم على المذياع ساحر
فقدوا بنبرتك القلوب وجلجلت معك الحناجر
فى الشام فى بغداد خلف سجوننا السود الفواجر
فى القدس تحتضن الصباح وتستفيق على البشائر
فى قمة حمراء تورق بالرجولة فى الجزائر
كنا العروبة علقت انفاسها بزئير زائر

وما ان يبدأ العدوان الثلاثى الغادر على وطننا فى أواخر أكتوبر من العام نفسه حتى يشرع شعراء العرب فى كل قطر اقلامهم ليستجيشوا أمتهم ويصبوا على المعتدين شواظ غضبهم فيذيع راديو القاهرة نشيد كمال عبد الحليم الرائع مخاطبا العدو :

دع سمائى فسمائى محرقة
دع قنالى فمياهى مغرقة
واحذر الارض فأرضى صاعقة
هذه أرضى أنا وأبى مات هنا
وأبى قال لنا مزقوا أعداءنا

وأما شاعر فلسطين معين بسيسو فيخاطب زميله فى الجهاد قائلا :

أنا ان سقطت فخذ مكانى يا زميلى فى الكفاح
واحمل سلاحى لا يخفك دمى يسيل من الجراح
وانظر الى شفتى اطبقتا على هوج الرياح
وانظر الى عينى اغمضتا على نور الصباح
أنا لم امت .. أنا لم ازل ادعوك من خلف الجراح

فاحمل سلاحك يا زميلى واتجه نحو « القنال »
وعدا بصوتكم حماة الارض هبوا للقتال
ولتحملوا البركان تقذفه لنا حمر الجبال

وما أنا بحاجة الى أن اذكر احـــدا بنشيد « الله اكبر » للشاعر عبد الله شمس الدين الذى لا تزال أصداؤه تتردد فى كل القـــلوب او بنشيد الشاعر محمود حسن اسماعيل :

أنا النيل مقبرة للغـزاة   أنا الشعب نار تبيد الطغاة
أنا الموت من كـل فج اذا   عدوك يا مصر لاحت خطاه

ولا يفوتنى فى مجال الشعر الذى خاض معركة القناة مع الشعب وبالشعب أن أشير الى الاغانى الشعبية الكثيرة التى ساهمت فى اذكاء حمية هذا الشعب وهى الأغانى التى رددتها اذاعتنا عندئذ لشعرائنا الشعبيين من امثال بيرم التونسى وصلاح جاهين وعبد الفتاح مصطفى .

واذا كان الشعر بطبيعته قد كان أول فنون الادب التى دخلت المعركة مع الشعب وبالشعب فان الفنون الأخرى لم تلبث أن لحقت به فى هذا الكفاح المقدس ، ولعلنا نذكر جميعا كيف فتحت المسارح عندئذ أبوابها مجانا لابناء الشعب لكى يشاهدوا مسرحيات الكفاح الوطنى التى كانت موجودة او التى ارتجلت بين عشية وضحاها . وكذلك فعل كتاب القصة القصيرة المسعفة على نحو ما فعل ابراهيم الوردانى فى « الغارة » وسعد حامد فى «قتال فى الليل» ومحمود البدوى فى « الماس » وسعد مكاوى فى « مصرية » وملك عبد العزيز فى «المدفع» ويوسف ادريس فى مجموعته « اليس كذلك ؟ » وكثير غيرهم كجاذبية صدقى وعبد اللطيف واكد وحسن البسيونى وابراهيم عبد الحليم .

ومما لا شك فيه أن موقف اخواننا العرب فى اقطارهم كافة فى أثناء تلك المحنة وخوضهم المعركة الى جوارنا كان له أبلغ الأثر فى تقوية شعورنا نحن الشعب العربى فى مصر بقوميتنا العربية . وكان الشعر هو أيضا المرآة الأدبية التى اسرع هذا الشعور النامى الى الانعكاس فيها وبخاصة عندما بلغ هذا التيار القومى اقصاه بتحقيق الوحدة بين مصر وسورية كنواة للوحدة العربية الكبرى فى فبراير سنة ١٩٥٨ . ويعتبر التغنى بالعروبة وبالقومية من التيارات البارزة فى شعر تلك الفترة الخصبة من حياتنا الثورية المعاصرة .

ومما لا شك فيه أن رعاية ثورتنا للآداب والفنون وللمشتغلين بهما قد كان لها أثرها البالغ فى النهضة الأدبية والفنية التى ظهرت فى هذه الفترة . فانشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وانشاء وزارة للثقافة والارشاد وما قامت به هـــذه الوزارة من اعداد المسارح وبنائها وانشاء المعاهد الفنية ، وتكوين المؤسسات المختلفة لرعـــاية المسرح والموسيقى وللتأليف والترجمة والطبع والنشر وللسينما كل هذا قد كان له أثره البالغ فى حفـــز همم الأدباء الفنانين للخلق والابداع وللنقد والتقويم وايضاح معالم الطريق التى أخذت ترتسم امامنا متفاعلة مع الأحداث الثورية الكبرى التى عشناها خلال هذه السنوات العشر الطيبة .

الموارد والمناهل

تحدثنا فيما سبق عن التفاعل الذى حدث بين الادب والثورة خلال التمهيد لها ، ثم خلال السنوات العشر التى انقضت بعد نجاحها منذ سنة ١٩٥٢ حتى اليوم .

ولكن فترة السنوات العشر الماضية قد شهدت أيضا عملية اعداد واسع لنهضة كبيرة فى الثقـــافة والادب وتكوين جيل جديد قادر ينهض بعبئهما وكأننا نبدأ نهضة جديدة نشق لها الموارد ونعد المناهل ونهيىء السبل والوسائل .

وأسلوب التمهيد لهذه النهضة الجديدة هو الاسلوب الذى لجأت اليه نفسه جميع النهضات الثقافية والعلمية فى العالم ، ونعنى به بعث التراث القومى واعادة تقويمه وتنميته فى ضوء الثقافة العالمية الحديثة ، وآية ذلك عمل ادارات احياء التراث التى نشطت فى عهد الثورة واختطت فى عملها عدة مناهج بحثا عن المنهج الافضل فهى تنشر كتب ومخطوطات تراثنا العربى القديم احيانا كاملة ، كما نشرت احيانا اخرى مختارات من تلك الكتب لتسهيل قراءتها وتداولها ، وذلك الى جوار سلسلة أعلام العرب التى تصدرها ادارة الثقافة للتعريف بأولئك الاعلام وتقويم انتاجهم وأثرهم التاريخى فى بناء الثقافة العالمية وكل ذلك فى ضوء أحدث ما وصل اليه البشر من تقدم ثقافى وحضارى . كما أن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الذى انشىء فى عهد الثورة اخذ منذ انشىء يتلافى تقصيرا كبيرا كان ملحوظا بالنسبة لأولئك الأعلام من العرب ، فنظم

سلسلة من المهرجانات لاولئك الاعلام من أمثــال شوقى والبارودى وخليل مطران وحافظ ابراهيم ورفاعة الطهطاوى والكواكبى والبحترى وأبى تمام كما نظم مركز البحوث الاجتماعية الذى انشأته الثورة أيضا مهرجانا للعلامة ابن خلدون رائد علم الاجتماع الحديث والمنهج العلمى فى كتابة التاريخ . وفى كل من هذه المهرجانات القى الاساتذة والنقاد ابحاثا عن هؤلاء الاعلام جمعها ونشرها المجلس فى كتب تخلد ذكراهم وتؤكد الحياة الباقية لانتاجهم وتأثيرهم المستمر فى ميادين الأدب والفكر والثقافة .

وكان المنهل الثانى الذى فتحت ثورتنا موارده على أوسع نطاق هو الآداب والثقافات العالميــة . واذا كانت نهضتنا المتواضعة التى بدأت فى القرن التاسع‌عشر قد اعتمدت هى‌الاخرى على‌المنهل‌نفسه الى جوار اعتمادها على بعث تراثنا العربى القديم — فان ثورتنا الاخيرة التى هى اسعد حظا اذا كانت قد استأنفت بعث هذا التراث فى قوة واتساع يبلغان اضعاف ما استطاعته نهضتنا فى‌القرن التاسع عشر — فانها ايضا لم يقيدها شىء فى فتح موارد المنهل العالمى على مصراعيه ، وذلك لاننا بعد تخلصنا من الاستعمار وسيطرته استطعنا ان نستفيد من مناهج كان الاستعمار الرأسمالى يوصدها امامنا ونعنى بها مناهج الثقافات والآداب الاشتراكية التى مهدت للثورات الاشتراكية وكل ذلك فى غير تعصب ولا تحزب . واذا كانت القاهرة قد شهدت فى ظل الثورة المتحررة عشرات ان لم نقل مئات من الكتب المترجمة عن الأدب والثقافة الروسية والسوفييتية فانها قد شهدت ايضا مثلها من الكتب التى ترجمت عن الثقافات والآداب الأمريكية والانجليزية والالمانية والايطالية بحيث يمكن القول أن ثورتنا قد فتحت لشعبنا كل منافذ الثقافة والادب واسعة لتغذية العقول والقلوب بالصالح منها وبخاصة أن مثقفينا قد وصلوا من الوعى والنضج الى الحد الذى يمكنهم من حسن اختيار غذائهم الفكرى والعــاطفى مع الاحتفاظ باصالتهم أو العمل الدائب علـى تكوين تلك الأصالة بمزيد غير متنافر من تراثنــا القومى ومن الروافد العالمية .

واذا كانت ثورتنا قد ابتدأت بسلسلة « الالف كتاب » — فان هذا النوع المفيد من السلاسل لم يلبث ان تعدد وتنوع فظهرت سلاسل المؤسســة القومية للطباعة والنشر، وفى وزارة الثقافة والارشاد ظهرت سلسلة روائع المسرح الى جوار سلسلة المكتبة الثقافية الواسعة الانتشار ، ثم سلسلة اعلام العرب وعما قريب ستبدأ سلسلة « امهات الكتب العالمية » فى صورة مقالات مركزة عن كل كتاب ومؤلفه علـى أن تظهر فى شكل مجموعات مسلسلة تضــم كل مجموعة أبحاثا تعريفية ونقدية عن عــدد من تلك الأمهات . وبذلك تتكون لدينا تدريجيا موسوعة عن امهات الكتب العالمية فى الأدب والفلسفة والاجتماع والتاريخ وغيرها من الانسانيات ، بل قد تشــمل العلوم البحتة أيضا .

ولما كانت ثورتنا قد اكتملت كما أوضحنا من قبل فلسفتها الاشتراكية الديمقراطية ، وكنا برغم اصالة هذه الفلسفة وانتزاعها من واقع حياتنا وحاجـات شعبنا لا نرفض الاستفــادة من تجـارب الغير وفلسفاتهم الاشتراكية والديمقراطية — فاننا نرى وزارة ثقافتنا تبدأ سلسلة ترجمة لأمهــات الكتب السياسية الحديثة والتعريف بأعلام الفكر السياسى الاشتراكى والديمقراطى .

وبالرغم من أن الادارات الحكومية التى انشئت للثقافة والترجمة والنشر قد ادت واجبهــــا فى السنوات العشر الاخيرة — فان السياسة العليــا للدولة قد رأت أن تنشىء مؤسسات ذات استقلال ادارى ومالى لكى تنشط الدفع الثورى فى مجـال الثقافة والأدب والاسراع فى توفير المناهل والموارد اللازمة للنهضة الواسعة العميقة التى نعد لها . ومن اهم هذه المؤسسات المؤســســة المصرية للتأليف والترجمة والطباعــة والنشر التى انشئت فى ظل وزارة الثقافة والارشاد والتى نرجو أن يمكنهــا التحرر من الروتين الادارى والمالى من مزيد من العمل والانتاج السريع المثمر . كل ذلك مع الاحتفاظ بادارات الثقافة وبالأجهزة الأخرى التى تعمــل فى مجالها كجهاز « الألف كتاب » وادارة الترجمــة المستمرين فى العمل داخل وزارة التعليم العــالى حاليا .

الوسائل والغايات

ولما كانت النهضات الثقافية والأدبيــة الكبرى لا تكتفى بالبحث عن المناهل والموارد ، بل لا بد لها ايضا من أن تهيىء الوسائل وتحدد الغايات — فاننا نلاحظ أن النهضة الحالية التى ابتدأت فى السنوات العشر الاخيرة قد أخذت تلقائيا تهيىء تلك الوسائل وتحدد تلك الغايات .

والوسيلة الأولى لهذه النهضات هى لغة التعبير والعناية بها ، فنحن لن نستطيع نقـل الثقافات العلمية الحديثة الى عامة مواطنينا ما لم نعد لغتنا لهذه المهمة لاعادة تحديد معانى الألفاظ القديمـة بعد ما طرأ على تلك الألفاظ من تطور كبير فى معانيها. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر الاهتمام الكبير الذى أخذنا نوليه فى السنوات العشر الاخيرة البحث عن مصطلحات للافكار والمخترعات وعناصر الحضارة الحديثة وينهض اليوم بهذه المهمة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الى جوار مجمعنا اللغـوى العتيد ، فضلا عن الجهود الفردية التى يقوم بهـا أساتذة الجامعات وبخاصة بعد ان اتجهنا نحو تعريب العلوم الحديثة تمهيـدا لاستخـدام العربية فى تدريسها بجامعاتنا ومعاهدنا . وبالطبع أخذنا نضمن معاجمنا الجديدة كل هذه الاصطلاحات ، وهـذه هى الوسيلة المثلى لنشرها بين عامة المثقفين .

ونحن نلاحظ لحسن الحظ أن عملية اعداد معاجم عامة ومعاجم متخصصة قد ازدهرت فى السنوات الأخيرة ايضا حيث فرغ المجمع اللغوى من اعـداد وطبع ونشر المعجم الوسيط بجزايه ، وهـو معجم يحرص على الايضاح والتحديد وذلك لكى نخلص أسلوب تعبيرنا مما يسميه يحيى حقى بالميوعـة والسطحية الناجمتين عن ضعف التحديد اللغوى لمعانى الألفاظ ، كما ظهرت معاجم أخرى متخصصة للمصطلحات التجارية والديبلوماسية والسياسية وغيرها .

وكل ذلك فضلا عن المعاجم الجديدة التى تعدها اليوم الادارة الثقافية فى وزارة الثقافة وقد ينتقل عبئها الى المؤسسة الجـديدة ، وهى قواميس لا تقتصر على العربية ، بل يجرى العمل ايضـا فى الاعداد لقاموس عربى انجليزى كبير .

وبالرغم من أن عالمنا العربى كله قد أخذ يعـانى منذ وقت طويل مشكلة ازدواج اللغة بين فصيحة ولهجات عامية مختلفة باختلاف الأقطار العربية — فان هذه المشكلة قد ازدادت حـدة وتضـاعف الاهتمام بها ومناقشتها فى السنوات العشر الاخيرة ، وذلك لأن التطور السياسى العام فى بلادنا قد أضفى عليها من الحدة والأهمية ما لم تعرفهما من قبـل ، وذلك بحكم نشر الثورة الحديثة لمفهومين كبـيرين جديدين يبدو ان كلا منهما يناصر احد طرفى هـذه المشكلة. فمن جهةاعتنقت ثورتنا المذهب الاشتراكى وهو مذهب شعبى يهتم بالشعب ومن ثم بلغـة حياته التى يحسها وينفعل بها وقد يكون الحديث اليه بها أقدر على التأثير فيه وتوجيهه ، وتلك هى لهجته العامية ، وذلك على حين اعتنقت الثورةنفسها قضية القومية العربية والوحدة العربيـة ، ومن مقتضاها التمسك بالفصحى كوسيلةللتفاهم والتأثير والتأثر بين الشعوب العربية جميعا باعتبارها اللغة المشتركة فضلا عن انها لغة التراث ولغة القرآن الذى تدين به الغالبية العظمى فى الأمة العربية كلها .

وبالرغم من أن هذه المشكلة قديمة — فان السنوات العشر الاخيرة قد شهدت محاولات لحلول جديدة لها نذكر منها محاولة الاستاذ توفيق الحـكيم فى مسرحية « الصفقة » وفى المقدمة الضافية التى كتبها لها وأوضح فيها تلك المحاولة وهى استخدام لغـة فى الحوار المسرحى يمكن أن تقرأ كأنها لغة عاميـة كما يمكن أن تقرأ كأنها لغة فصيحة وان تكن التجربة على خشبة المسرح ومن خلال الأداء التمثيلى لهـذه المسرحية قد أعطت هذه اللغة طابع العامية فى جميع اجزائها . والواقع أن خلق أو محاولة خلق لغـة ثالثة تأخذ فى وقت واحد مظهرى اللغتين يكاد يكون مستحيلا .

وقام الاستاذ يحيى حقى بتنمية وابراز اتجـاه قديم له ، ونعنى به اعتباره اللغة الفصحى واللغة العامية لغة واحدة واختياره فى التعبير الفاظـا ومصطلحات من كلتيهما على السواء وفقـا لحاجة التعبير ذاتها ولاحساسه اللغوى المرهف . وهـذه محاولة تبدو اكثر فنية وجرأة من محاولة توفيـق الحكيم وان كنا نخشى أن ترفضها الجهات المحافظة الشديدة التعصب للفصحى مثـل أجهزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب التى علمنا أنهـا قد رفضت منح جائزة القصة هذا العام لاحد لأنهـا لاحظت أنها وان تكن بعض القصص ممتازة امتيازا واضحا فى مضمونها الانسانىالهادف وشكلها الفنى تتضمن بعض اجـزاء من الحوار مكتـوبة بالعامية . ومن الطريف انه قد ظهر فى هذه الأجهزة راى جديد يقول بأنه لا مانع من أن يختار الأديب اللغة الفصحى أو اللغة العامية كوسيلة للتعبير ولكنه لا يجوز لأى أديب أن يستخدم اللغتين معا فى عمل ادبى واحد ، وبذلك يخرج هذا الراى الجديد على الراى الذى كان قد أوشـك ان يسود فى بيئتنـا الأدبية العامة بالنسبة للتعبير الأدبى القصصى وهو

الراى الذى كاد يستقر علـــى تفضيل الفصحى فى أجزاء القصص والوصف والتحليل فى القصة ، وقبول استخدام العامية فيما يجرى بها من حـــوار وبخاصة بين الشخصيات الشعبية التى تستخدم العامية فعلا فى حياتها بل والعاميـــة الملونة باللون الشعبى الخاص بها .

والعناية بالوسائل لم تقف عند معجم اللغة ولا عند دراسة مشكلة الفصحى والعامية ، بل امتدت الى البحث عن أسلوب جديد على نحـو ما أوضح يحيى حقى فى بحث قيم له القاه فى قاعة المحاضرات العامة بجامعة دمشق ثم نشره فى كتابه « خطوات فى النقد » بعنوان « حاجتنا الى أسلوب جديد » ، وفيه يوضح أننا اذا كنا قد تخلصنا من السجع اللفظى — فانه لا بد لنا من أن نتخلص أيضـــــا من السجع المعنوى الناتج عما نحسبه موجودا فى اللغـــة من مترادفات مثل « فى سهولة ويسر » أو « فى صعوبة ومشقة » وامثال ذلك ، مع أن اللغـــات لا تعرف الترادف وانما تعرف لكل معنى محدد لفظا واحدا يؤديه ، أو تعبيرا لا يمكن أن يستبدل به غيره . كما يشرح يحيى حقى رايا لمستشرق فنلندى يلاحظ فيه أن العقلية العربية عقلية تجميع لا تركيب ويستدل على ذلك بالأسلوب العربى فى التعبير باعتباره مرآة لتلك العقلية حيث يرى أن الكاتب العربى يجمع الملاحظات والأفكار والأحاسيس ويسوقها دون أن يركبهـا فى بناء فكرى محكم يفضى الى الهدف ويحقق الوظيفة المتمثلة فى ابراز الفكرة الأساسية من مقاله أو من عمله الأدبى . ويرى هذا المستشرق أن اكبر دليل على ذلك هو كثرة استخدام حروف العطف فى اللغة العربية وبخاصة حرف الواو . ويلوح لنا أن«يحيى حقى» قد تأثر بهذا الراى وحاول أن يثبت عكسه فرايناه يستخدم أسلوبا فى التعبير يتجنب ما استطاع العطف ويفضل الوقف واستئناف الجمل والتراكيب تاركا للقارىء مهمة البناء الفكرى لما يقرأ ، ولكننا نخشى أن يجد القارىء العربى فى مثل هذا الأسلوب مشقة وعسرا لعدم الفه له . وعلى أية حال فمشكلة التجميع او التركيب مشكلة يمكن حلها عن طريق الثقافة التى تكون الاديب والكاتب اى تكون الملـكة التى يستطيع بها التركيب والبنـاء وعلى الأصح الملكات اللازمة لذلك وهى الخيال والتصميم الهندسى ووضوح الرؤية العامة الشاملة التى تستطيـع أن تهيمن على التفاصيل وأن تضع كلا منها فى موضعه داخل الصرح الفكرى أو الفنى العام .

ومن الوسائل التى عنيت بها ثورتنا فى السنوات العشر الاخيرة حل مشكلة النشر . ففى العهد الماضى كانت مجلاتنا الثقافية والادبية القائمة على المجهود الفردى لا تستطيع الحياة والصـــمود لزمن طويل لضعف مواردها المالية فى مجتمع لا يزال قليل القراءة وأحست الدولة بخطر هذه المشكلة على النهضـــة الثقافية والادبية التى تعمل لها فأخذت تنهض بأعباء المجلات الثقافية والادبية الكبرى مثل هذه «المجلة» التى لا اظن أن بلادنا قد عرفت مثلها من قبل ، وكل ذلك فضلا عن افســاح صحفنـــــا الكبرى — التى أصبح الشعب يمتلكها — صفحاتها للكتاب والأدبـاء والمثقفين مما وسع مجالات النشر أمام جميع الاقلام والمواهب .

وفضلا عن ذلك فان ثورتنا قد أولت اهتمامهـا الكتاب والادباء الشبان الذين لا بد من اعـــدادهم للمستقبل وتشجيعهم وتخليصهم من اليـــأس أو الاستسلام وبخاصة فى المراحل الأولى من حياتهم . فرايناها تتولى فى وزارة الثقافة وفى المجلس الأعلـى لرعاية الفنـــون والآداب مشروعين كبيرين لرعاية الأدباء الشبان وهما يهدفان الى نشر الكتاب الأول لكل اديب موهوب يملك بذرة صالحة للنمو ، وذلك لاتاحة الفرصة أمامه للاتصال بالجمهـــور وكسب ثقته . فالخطوة الاولى هى دائما اشـــق خطوات الحياة . وفى الغالب يتوقف المستقبل كلـــه على النجاح فى عبورها .

محاولات التجديد وارهاصات المستقبل

والآن يحق لنا أن نتساءل عما اسفرت عنه المناهل والموارد والوسائل والغايات التى تحدثنا عنهـــــا فنلاحظ أن السنوات العشر التى سلخناهـــــا فى ظل هذه النهضة الجديدة قد أسفرت عن تجديدات فى ادبنا شكلا ومضمونا فقد انتعشت حركة التجديد فى مادة الشعر وشكله على السواء وازدهر ما يعرف اليوم فى عالمنا العربى باسم الشعر الجديد أو الشعر الحر أى المتحرر من القالب التقليدى القـــديم للقصيدة العربية وهو القالب المصطلح على تسميته بعمود الشعر . والقالب الجديد لا يغفـل موسيقى الشعر ولا يهدرها بل يبتدع نوعا جديدا من الموسيقى فى اللحن والايقاع معا ويتخذ من التفعيلة وحـدة الموسيقية باعتبار كل تفعيلة جملة موسيقية متكاملة ، ولكنه يخرج على النسق التقليـــدى الذى يتطلب مجموعة معينة من التفاعيل ينتظمها البيت الواحد

وهذا التجديد لا يزال يلقى مقاومة شـــديدة من المحافظين الذين ألفوا الموسيقى التقليدية الرتيبـة الواضحة الايقاع فى القصيدة العربيـــة القديمة ، ولكننا نلاحظ مع ذلك ان الشعر الجديد يكتسب كل يوم انصارا بل ويعمل على تغيير عميق للذوق الموسيقى فى بلادنا وهو تغيير يساعد عليه التغيير المماثل الذى يحدثه اتصالنا الذى يزداد اتساعـــا بأنواع من الموسيقى العالميـــة المركبة التى تختلف اختلافا واضحا عن موسيقانا الشرقية التى تعتمد اكثر ما تعتمد على الايقاع الواضح الرتيب .

واما من ناحية المضمون ـ فاننا نلاحظ ـ وان يكن الاتجاه الواقعى هو الآخذ فى النمو والسيطرة العامة فى أدبنا ـ ان هـــــذه الواقعيـــــة قد اقتصرت على الفنـون الموضوعية مثل فن القصة وفن المسرحية ، واما الشعر فقد احتفظنا له بحريته وبطبيعته ووظيفته ، فشعراؤنا فى السنوات العشر الأخيرة ، منهم من اتجه اتجاها واقعيـــا كفاحيا ، ومنهم من احتفظ لشعره بطابعه الغنائى ، وان كنا نلاحظ أن الفريقين قد احتفظا لشعرهما بالطـابع الوجدانى الذى يلتصق بطبيعة الشعر ولا بد له منه . وان يكن البعض منهم يصدر عن وجـــدانه الفردى الذاتى ، فى حين يصدر البعض الآخر عـن وجدانه الجماعى النابع من وجدان قومه أو وجدان شعبه .

واذا كنا قد عرفنا فى ادبنا الحديث المسرحية الشعرية التى كتبها أحمد شوقى محتفظا بعمـــود الشعر العربى ـ فاننا رأينا التجديد يمتـــد فى سنواتنا الاخيرة الى الشعر الدرامى أيضا فيفضل فى مجاله القالب الحر على القالب التقليدى علـى نحو ما فعل عبد الرحمن الشرقاوى فى مأســـاة « جميلة » التى نظن أنها قد حظيت باقبال جماهيرى اكبر من مسرحيات احمد شوقى نفسها عنـــد العرض على خشبة المسرح . وربما كان السبب فى ذلك هو ان القالب الجديد ـ وان يكن يحتفظ بنوع من الموسيقى الجديدة للشعر كما يحتفظ له بأسلوبه الخاص القائم على التصوير لا التقرير ـ لا يبتعد بعدا شديدا عن النثر الذى أصبح وسيلة التعبير الدرامى كله منذ ان ظهر المذهب الواقعى بفضـل ابسن وشو ، ثم انتشر فى العالم كله بحيث أصبحت مشاكلة المسرح لواقع الحياة عاملا أساسيا فى جذب الجمهور اليه .

واذا كان لنا أن نستشرف المستقبل ـ فاننا نحس بأن فلسفة حياتنا الجديدة لا بد أن تمكن للمذهب الواقعى بوجه عام فى مستقبل ادبنا وبخاصــــة بعد ان أخذ هذا المذهب يرتكز الى فلسفـة نظرية عامة فى السياسة والاجتماع وان كنا نظـــن ان الواقعية البناءة ستزداد نموا مع الايام ومع اكتمال الثورة ولو على حساب الواقعية النقدية .

ولما كانت فلسفتنا الاشتراكية الجديدة ليست جامدة ولا متزمتة ، فاننا نتوقع أن يظل الشـعر محتفظا بحقه فى الغنائية النابعة عن الوجدان الذاتى الى جوار الغنائية النابعة عن الوجدان الجماعى وانا بعد كل ذلك ممن يؤمنون بأن الانسانيـة لا يمكن ان تستغنى عن القيم الجمالية الخالصة وعن الغذاء الجمالى والعاطفى الذى لا يقل اهميـــة بالنسبة للبشر عن الغذاء المادى والفكرى .



نظرة جديدة في مستقبل العالم

الميثاق والتعاون الدولى

بقلم : عبدالرحمن شاكر

يلاحظ من يقرأ باب السياسة الخارجية فى الميثاق الوطنى ، أنه قد ردد مرات متعددة شعار « التعاون الدولى » على حين اختفت من جميع فقراته العبارة التقليدية عن « التعايش السلمى » .

ولم يكن ذلك عن مفاضلة فى اختيار الألفاظ من حيث هى ، وانما وراءه تحول عميق وصفه الميثاق بقوله : « ان التعاون الدولى من أجل الرخاء يصل بالسياسة الخارجية للجمهورية العربية الى الهدف النهائى الذى تسعى اليه سياستها الخارجية انعكاسا لنضالها الوطنى » .

فالواقع أن بين « التعايش السلمى » والتعاون الدولى فارقا ضخما فى الدلالة والمغزى . والتمييز بينهما ، واختيار الأخير ، هو ذروة نضج السياسة السلمية التى سلكتها الثورة العربية خلال نضالها فى السنوات العشر الماضية .

فشعار التعايش السلمى انما يعنى فى الواقع بقاء الانقسام العالمى الى معسكرين متعاديين . كل مافى الأمر أن عجز كل منهما عن القضاء على الآخر يجعله يقبل مرغما وجوده الى جانبه ، ومن هنا يرتبط هذا الشعار بفكرة المنافسة السلمية وتقديمها كبديل للصراع المسلح بين النظامين .

أما شعار التعاون الدولى فيهدف الى زوال هذه الفكرة أيضا ، حيث انها تعنى استمرار العداوة على صورة جديدة ، اقل ضررا من الحرب ، ولكنها تترك الانقسام العالمى قائما لا يمس ، وهو ما ترفضه سياسة الثورة العربية ، التى تؤمن بامكانية تصفية النزاع الدولى والمعسكرات الدولية ، وحاجة العالم الى تعاون جميع أجزائه من أجل رخاء الانسانية المشترك .

***

هذا المستوى الذى ترتفع اليه السياسة الخارجية للثورة العربية ، انما يرتبط بأسباب وثيقة بفلسفتها الانسانية ونظرتها الى مشكلات العالم .. وهى نظرة اكتسبتها خلال نضالها الطويل ومجابهتها لتلك المشكلات كما جابهت مشكلاتها الداخلية بالحيوية والصفاء اللذين تتسم بهما كل ثورة أصيلة فى التاريخ .

ان الثورة العربية ــ حينما وفدت على هذا العالم فى غمرة أضطرابه ــ استطاعت أن تكون لنفسها صورة صحيحة عن علاقاته ، غير متأثرة بالنظرة المتحاملة لدى مختلف أطرافه المشتركة فى النزاع وادانتها الصريحة لسياسة أحدها فى عديد من المواقف ــ خصوصا فيما يتعلق بقضايا التحرر الوطنى ــ لم تمنعها من أن تميز بين رفض صورة ما للتنظيم الاجتماعى ، والحرص على القضاء على النظم المخالفة ، الى حد الوقوف بالعالم على حافة الحرب الذرية .

فالواقع ان أهم العوامل فى استعار نار العداوة المتبادلة بين المعسكرين العالميين هو قيام المخاوف المتبادلة ، وليس وجود تناقض جدى بين مصالح الامم الفارقة فى حماة الصراع . وقد نشأت هذه المخاوف عن أحداث تاريخية انقضى عهدها . ولكن آثارها فى النفوس مازالت قائمة على غير منطق يلزم وجودها .

فقد بدأت المشكلة عقب قيام الثورة الروسية عام ١٩١٧ ، وكان الثوار ، وبقية العالم ، يتوهمون أنها الشرارة التى سوف تشعل نيران الثورة فى جميع البلاد الرأسمالية ، محققة ما اصطلح الماركسيون على تسميته « بالثورة الاشتراكية العالمية » لذلك تدخلت الدول الرأسمالية فى معركة الثورة بهدف القضاء عليها فى مهدها • ولم تفلح فى تحقيق مقصدها ، كما أخفق البلاشفة – سواء بسواء – فى التجاوز بثورتهم من بلدهم الى سواه من البلاد ، غير محاولات فاشلة لم تدم طويلا .

وتفاقمت المخاوف بعد الحرب العالمية الثانية فى السباق الجنونى الذى استولى على المنتصرين على النازية فى كسب بلاد العالم • غير أن التطورات التاريخية التى غيرت وجه العالم من ذلك الحين أبعدته عن تطورات كل من الفريقين وقضت على أحلامه فى السيطرة العالمية وفرض النظام الذى يختاره •

ويمكن تلخيص تلك التطورات فيما يلى :

أولا : أن البلاد الرأسمالية المتقدمة سادتها تيارات اصلاحية تهدف الى رفع مستوى معيشة الطبقات العاملة ، مما جعلها بمنجاة من الانقلابات الثورية •

ثانيا : ان المعسكر الشيوعى قد زادت قوته بعد الحرب العالمية الثانية بانضمام بعض البلاد اليه ، بحيث أصبحت فكرة القضاء عسكريا على هذا المعسكر اسخف من ان يفكر فيها عاقل .

ثالثا : وهو الأهم ، ان الأزمة الثورية الحقيقية فى عالم ما بعد الحرب ، كان ميدانها المستعمرات والبلاد التابعة . ومعظم الثورات التى شهدها التاريخ كانت ثورات وطنية تهدف الى التحرر من سيطرة الاستعمار وتحقيق التقدم الاجتماعى والاقتصادى فى تلك البلاد .

وفى مجال التطور الاجتماعى والاقتصادى اختارت البلاد الحديثة التحرر طريق الاشتراكية ، ولكنها خلصته من أغلال السيطرة المذهبية •

بذلك أعطت تلك الثورات – والثورة العربية على رأسها – الثورة الاشتراكية العالمية مفهوما جديدا فهى تثبت أن الاشتراكية تطور عالمى يحتمه التاريخ الا أنها تجعل من تحقيقه فى أى مجتمع أمرا متعلقا بظروفه الداخلية ، لا يحتاج الى دفع من الخارج أو فرض صورة معينة للشكل الذى يتخذه •

تلتزم الثورة العربية هذا المبدأ فى صدق ، ايمانا منها بضرورة ارتباط الاشتراكية بالاختيار الديمقراطى للشعب وتمسكه باستقلاله القومى ووحدته الوطنية فهى لذلك ترفض الخلط بين تلك القضية والعلاقات الدولية ، ترفض ان يتخذ أحد المجتمعات اثبات تفوق نظامه علة وجوده ، كيما يكسب معركة المنافسة السلمية كما يسمونها ، فضلا عن كسب الحرب •

بل انها ترى أن تصفية النزاع الدولى بالتزام مبدئها فى اختيار كل مجتمع طريق تطوره ، هو الأدنى لتحقيق التحول الاشتراكى فى العالم كله •

فتصفية النزاع الدولى معناها انقاذ الجهود المهدرة فى انتاج الأسلحة واعالة الجيوش ، وتنظيم أعمال الدعاية والتخريب والتجسس • وتوجيه تلك الجهود الى الانتاج السلمى والأغراض المدنية يعنى تحقيق المزيد من الرفاهية لمختلف الشعوب ، وهو ما تسعى اليه الاشتراكية عينه .

كما أن الكشوف العلمية الحديثة تجعل العالم على أبواب ثورة صناعية ثانية ، وتغيرات واسعة النطاق فى أساليب الانتاج ، يكون من شأنها أن تزيد حاجة المجتمعات الى اعادة تنظيم علاقاتها الانتاجية على مستوى أرقى مما يقوم الآن فى أية بقعة من العالم . لذلك أصبح واجب كل من يعنيه تقدم الانسانية أن يوفر جو السلام لتحقيق هذه الثورة الجديدة فى ميادين الانتاج وعلاقاته •

ان بقاء حالة الصراع العالمى هو النظام السيىء حقيقة ، الذى تعيش فيه البشرية كوحدة ، وهو أكبر معرقل لتطورها وتقدمها • وينبغى أن يكون انهاؤه هو الهدف الذى يسعى اليه من يؤمن بحياة أفضل للجنس الانسانى •

ومن أهم عوامل التقريب اليه الايمان بالديمقراطية الاشتراكية ، يقينا بأن كل مجتمع تتحقق حرية الارادة لابنائه لابد أن يختار مافى مصلحته بغير وصاية من أحد ، أو سلطة مفروضة من الخارج •

وقد ضربت الجمهورية العربية مثلا لعزوفها عن كل صنوف القسر ولو لأغراض سامية بمسلكها فى مسألة الوحدة العربية • فبالرغم من أنها قضية قومية لا تعنى – ولا يجوز أن تعنى – سوى العرب انفسهم كأمة واحدة ، ترفض ان يكون الاكراه سبيلا لتحقيقها ، برغم انها لا تقر

الأسس التى قام عليها تقسيم وحـدة الوطن العربى الى اجزائه الحالية .

لذلك ففى ميدان العلاقات الدولية تؤمن الثـورة العربية بضرورة حل المشكلات العالمية القائمة على اسـاس أن تنهى جميع أشكال السيطرة والتسـلط والتكتل الدولى تحت أى اسم من الأسماء ، سواء كان الدفاع عن العالم الحر أو التضامن الـدولى للبروليتاريا .

تؤمن الثورة العربية بضرورة حل الأحـلاف العسكرية وازالة القواعد الحـربية فى البـلاد الأجنبية ، كما تؤمن بأن يكون حق تقـرير المصير مرعيا فى صدق فى جميع الحالات بغض النظر عن الاعتبارات المذهبية .

وترى الثورة العربية ان تغلغل هذا الـوعى الى حقل الفكر السياسى يلزم الذين ينسبون أنفسهم الى الاشتراكية فى أى مجتمع أن يثبتوا لشعوبهم ولاءهم لطريق تطورها ، واقلاعهم عن أن يجعلهم التعصب المذهبى لتجارب سابقة أدوات فعليـة أو محتملة لبسط النفوذ الأجنبى ، أو الباس تطور الأمم نحـو الاشتراكية صورة القالب الجامد الذى يصـهر فيه المجتمع ثم يعاد تشكيله ، طبقا لتجـربة اثبت التاريخ أنها كانت مأساة مرتبطة بظروفها الخاصة لا يحتاج مجتمع يقوم الآن الى تـكرارها . ان بقاء الجمود المذهبى على هذه الصورة يجعل من أصحابه ــ من الناحية الموضوعية ــ عقبة فى طريق تطور بلادهم نحو الاشتراكية لا قوة دافعة لها .

***

تلك هى النظرة الجديدة التى ألقتها الثـورة العربية على العالم ومستقبله ، وهى التى جعلتـها تؤمن بأن من الخير لجميع البلاد بلا استثنـاء ، ان تقلع عن جميع أسباب العداوة الناشئة عن العقـد التاريخية وارادة السيطرة والاستعلاء ، والجمـود المذهبى ، وذلك بالتـزام مبدأ واحد ذى شقـين ، هو احترام اسـتقلال الآخرين كأمم ، وارادتهم كجماعات فيها .

هذه النظرة جعلتها تسـتهدف تحقيق أكبـر قدر من التعاون الدولى بين الأمم ، وترفع شعـاره تحديا صريحا للصراع الدولى القائم وذلك للقضـاء على العلة الحقيقية التى تهدد العالم ، بأخطارهـا : وهى بقاء التناقض بين مستويات التقدم فى مختلف البلاد ، كما عبر عنه الميثاق بقوله :

« ان السلام لايمكن أن يستقر فى عالم تتفاوت فيه مستويات الشعوب تفاوتا مخيفا . ان السلام لا يمكن ان يستقر على حافة الهوة السـحيقة التى تفصل الأمم المتقدمة والأمم التى فرض عليهـا التخلف » .

هذه الهوة لا يسدها الا التحـول عن العـداوة الناشئة عن اختلاف النظم الاجتماعية والمعتقـدات السياسية ، واستبدالها بعداوة جديدة تقف فيها الانسانية كلها فى صف ، وذل الحاجة والتخلف الضارب على بعض أجزائها فى صف آخر .

غير أن الثورة العربية تعلم أن انتشـال العالم من وهدته الحالية ليس عملية سهلة ، بل معركة طويلة الأمد . فهى لذلك لاتغفل عن الأخطار المحيطة بوطننا العربى نتيجة لاستمرار السياسة الاستعمارية ووجود صنيعتها اسرائيل جاثمة على قطعة من بلادنا العربية . فيقرر الميثاق أن « مجتمعنا مطالب ــ الى الوقت الذى تستقر فيه مبادئه العظيمة وتسود على العالم الذى يعيش فيه ــ أن يكون مستعدا ــ من أجل حرية الوطن والمواطن ــ أن يدعم السـلام بالقوة . »

ولكن توضيح مبـادئنا الـدولية أمر غاية فى الحيوية ، فهى تمثل الجانب العالمى لثـورتنا ، والنفحة الحضارية التى تحملها يقظتنا الجديدة الى الوجود . اننا لا نملك بعد من أسباب القوة المادية والتقدم الاقتصادى والعلمى مبلـغ ما عند الآخرين ، ولكن لدينا المبادىء والروح الانسانية السليمة التى نعوض بها مافاتنا ، ونرتاد للآخرين طريق السلام وتحرير الانسان من آثام الحضارات التى قامت على البغى والعدوان

ينبغى أن يكون واضحا لنا وللعالم أننا لن نلقـن الأجيال القادمة من بعدنا أن تبغض الآخـرين وأن تجعل همها فى الحياة أن تزرى عليهم وعلى أساليب حياتهم ، وتغذى ليلها ونهارها بالعداوة والكراهية لهـم وتفسد بذلك طعم وجودها وتتلف نظرتهـا وقدرتها الفطرية على التمييز بين الأشياء . فى ظل النظرة الانسانية العادلة الرحبة ، والوعى بالرسالة العالمية لثورتنا سوف نملأ نفوس ابنـائنا بروح الجد والصدق وتقدير مسـئوليتهم ازاء أمتهـم وهذا العالم ، مسئولية انجاح أهداف الثورة التى اعدتهم ليكونوا طليعة الجنس الانسانى فى نضـاله من أجل الحرية والكرامة والرخاء .



لا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصيات المأساة من حيث هي شخصيات ، فكثيرا ما اخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم ، ولكن لا جدال فى الفروق الفنية الفاصلة بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة ، بحيث تتغير السمات الفنية والانسانية للشخصيات المأسوية ، اذا انتقلت من الملاحم الى المأساة . ومرد ذلك الى طبيعة الجنس الأدبى الذى تعالج فيه هذه الشخصيات ، ودرجة رقيه الأدبى فى سلم القيم الفنية . وقد درج مؤرخو الآداب على الا يعتدوا بالأدب الدينى المحض ، ادب المعابد والكنائس ، وانما يتجاوزونه الى الأدب منذ عنايته بالانسان وشئونه من حيث هو انسان . ومن هذا الجانب كانت المأساة أرقى من الملحمة فى تاريخ تطور الاجناس الادبية ، ذلك أن الملاحم كانت أول مظهر لخروج الآداب من المجال الدينى الى المجال الانسانى ، ثم مثلت المأساة المرحلة التالية فى توغلها فى الطابع الانسانى . وفى الملاحم حلت عبادة الأبطال محل عبادة الآلهة ، فكانت اعمالهم مثار الاعجاب الذى يبلغ أحيانا درجة التقديس . وفى هذه الملاحم القديمة كانت نقائص الأبطال لا تؤثر فى مصيرهم ، ولكنها مظاهر للضعف الانسانى الذى لا ارتباط له بالحدث وتطوره (1) .

ولناخذ مثلا اجاممنون ، فقد تحدث عنه هوميروس فى الياذته بطلا وقائدا للحملة اليونانية على طروادة ، وشجاعا يدعو الى الاعجاب ، ونقائصه من الاعجاب بنفسه والتردد فى الراى ، وحب الذات مظاهر ضعف انسانية عامة لا تؤثر فى مصيره ، ولا تذهب باعجابنا به ، فقد عاد من الحملة متوجا بالنصر والفخار .

ثم كان اجاممنون بطل مأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليونانى : أيسخيلوس ، فتغيرت معالم شخصيته تغيرا جوهريا قرب به من الناس ، فصار مبعث الاشفاق والرحمة لا الاعجاب . فقد حلت به اللعنة استحقتها أسرته ، وهى أسرة : «بيلوس»، ثم اخذ فى المأساة يكفر عن اخطاء أخرى كذلك : فمنها انه أخطأ لدى الاغريق ، بقيادة حملة حربية ازهقت فيها أرواح كثير من الجند ، بسبب امراة

---

(1) انظر : H.D. Kitto : *Form and Meaning in Drama*, London, 1959, p. 180-182.

طائشة هربت من زوجها ، ومن هذه الأخطاء انه ضحى بابنته افيجينيا ترضية للآلهة حتى تبحير الحملة ، ومنها كذلك أنه أهان زوجته حين قاد معه الى منزل الزوجية « كاساندرا » أسيرة من طروادة. وكانت زوجته كليتمنسترا هى أداة القصاص منه ، حين قتلته مستعينة بحبيبها « ايجستوس » الذى تعلقت به فى غيبة زوجها . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة التى كانت موضوع ملحمة الالياذة لهوميروس ، وفى المأساة أصبحت الحملة ونتائجها مجال دراسة انسانية ، وصار البطل الملحمى دراميا فى أعماله ، وفى نتائجها المروعة ، بعد أن كان فى الملحمة مجال الاعجاب فى أعمال بطولته التى يفوق بها الناس . والنهاية فى المأساة مترتبة على أعمال البطل ، فى حين هى فى الملحمة لا تتصل مباشرة بالمسلك الخلقى كمالا ونقصا . فكل شىء طيب فى الملحمة ما دامت نهايته طيبة ، اما فى المأساة فالنهاية الفاجعة مترتبة على الأحداث التى يأتيها البطل ، بحيث تكون فى ذاتها مقنعة من الوجهة الانسانية ، يتشابه فيها البطل مع الناس أو مع علية القوم ، ويتعرض لما يتعرضون على أساس من المسئولية أو الاختيار . وليس الحدث فى المأساة خاصا بشخص ، ولكن له قوة التعميم ، أو قوة القانون الطبيعى فى مسلك الانسان من حيث هو . فعلى الخطيئة العقاب ، سياسية كانت أم فردية ، كما يتراءى ذلك — على سبيل المثال — من مأساة اجا ممنون السابقة الذكر ، ومن مأساة « أورسطس » الذى قتل أمه كليتمنسترا ، امراة اجا ممنون ، يقتص منها لقتلها أباه .

وما دمنا بصدد المأساة القديمة ، فلنرجع الى نقد ارسطو ، فانه لم يذكر الخوف والرحمة فى حديثه عن الملحمة ، فى حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعورا ، ولكنه شعور الاعجاب بالبطولة وتقديس الابطال . وينبغى أن يكون الشعور الذى تثيره الملحمة قيما ، مبنيا على البنية الفنية ، على حسب راى ارسطو ، ولهذا استصوب فى الملحمة وحدة الحدث وكماله ، وان كان قد قرر أن هذه الوحدة لم يتبعها سوى هوميروس فى ملحمتيه : الالياذة والأوديسيا ، ولم يتبعها على الوجه الأكمل . على أن نظرية أرسطو فى تولد المأساة من الملحمة ، تقتضى أن الملحمة فى أعلى درجاتها قد تثير شعورا قريبا من شعور الخوف وشعور الرحمة اللذين هما الاساس لنظرية التطهير فى المأساة، ولكن يبدو أن كمال الملحمة على هذا الوجه لم يتوافر لها الا نظريا فى دعوة ارسطو ، ولذا لم ينص أرسطو على اثارة شعور الخوف والرحمة فيها وانما خصهما بالمأساة فحسب (١) .

ولهذا الفرق الفنى بين الملحمة والمسرحية يرجع خلاف جوهرى بين أرسطو واستاذه افلاطون فى تفضيل كل من هذين الجنسين الادبيين على الآخر: فأفلاطون يفضل الملحمة على المأساة ، لأن جمهور الملحمة افضل من جمهور المأساة ، ولأن الملحمة موضوعها بصفة عامة هم الأبطال الخيرون . ويعيب أفلاطون على هوميروس أنه كان مصدر الشعراء فى المآسى التى عرضوا فيها نقائص الأبطال (٢) . ويبدو أن ارسطو كان يقصد الى الرد عليه فى الفصل الأخير من كتابه : فن الشعر . ومن المآخذ الجوهرية لأفلاطون على المأساة انها تعرض الخيرين ينتقلون من السعادة للشقاوة ،كما تعرض الشريرين سعداء . وفى هذا تظهر محاكاة الشعراء الرديئة فى نظر أفلاطون . ذلك أن العدالة المتوافرة للخيرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيدا (٣) . ويرى أفلاطون أن شعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يبينون انه من الممكن أن يصير الشرير سعيدا والخير شقيا . وعنده ، كما عند أستاذه سقراط ، أنه ..

« .. لا شىء من الشر يمكن أن يحدث للانسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت (٤) » .

وفى كل ذلك ينظر أفلاطون الى المشاعر التى تثيرها المأساة نظرة تجريدية فى صلة هذه المشاعر بالعدل ، ونظرة ميتافيزيقية فى صلتها بالدين والخير والحياة الأخرى ، ونظراته هذه تكشف لنا فى مغزاها عن الفرق العام بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة .

ويخالف أرسطو أستاذه ، وكأنه يرد عليه بشرحه لطبيعة المشاعر التى تثيرها المأساة ، معتمدا على الحقائق النفسية ، والوظائف الفنية لعناصر الحكاية العضوية ، وللشخصيات التى تظهر فيها . ويقرر ارسطو أن بطل المأساة يجب أن يكون كريم الخلق ، ويمكن أن تكون الشخصيات الثانوية

---

(١) فيما عدا كتاب فن الشعر لارسطو ، ارجع الى :
Gerald F. Else : Aristotle's Poetics, the argument, Cambridge, 1957, p. 651-652.

(٢) أنظر الجمهورية لافلاطون ٣ ، ٣٩٧ ، ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب

(٣) انظر أفلاطون : الجمهورية ، ٢ ، ٣٧٧ هـ ، ٣ ، ٣٩٢ أ ـ ب ؛ والقوانين ف ٢ ، ٦٦٠ هـ ، ٦٦٢ ب .

(٤) انظر : *Plato : opology, 41, d.*

ذات خلق خسيس بشرط ان تدعو الضرورة الفنية الى ذلك (١) . وفى الفصل الثالث عشر من كتاب « فن الشعر » ينفذ أرسطو فى صميم المسألة التى نحن بسبيل بحثها ، وفيها الرد البليغ على استاذه أفلاطون . وذلك أن ارسطو يقسم الشخصيات قسمين : خيرة وشريرة ، كما يقسم المصير نوعين : أما الى الشقاء واما الى السعادة . أما انتقال الخيرين الى السعادة فانه لا يمكن ان يخلق مأساة تثير رحمة أو خوفا . وقد يكون فيه ارضاء لعاطفة المحبة الانسانية ، أو العدل ، ولكنه فى ذاته غير مأسوى . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره . بقى بعد ذلك الشخص الخير الذى ينتقل من السعادة الى الشقاوة ، والشرير الذى ينتقل الى السعادة او الى الشقاوة . ويرى ارسطو ان هذه الشخصيات جميعها لا تصلح فى المأساة المثلى ، ذلك أن المأساة غايتها اثارة شعور الخوف وشعور الرحمة . والخوف أساسه حصول الكوارث لمن يشبهوننا ، فاذا حدثت الكوارث لشرير فانها لاتثير فينا خوفا ، وكذلك الرحمة أساسها البائس غير المستحق للبؤس . يقول أرسطو :

« فمن البين أولا انه يجب الا يظهر فيها (فى المأساة) الاخيار منتقلين من السعادة الى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ولا الاشرار منتقلين من الشقاوة الى السعادة (فهذا أبعد الامور عن طبيعة المأساة ، لانه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة : فلا يوقظ الشعور الانسانى ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة الى الشقاوة (فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الانسانية philanthropic ولكن لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا .. (٢) »

وعند أرسطو ان اثارة المأساة للشعور بالعدالة والخير ، كما فى انتقال الخير الى السعادة ، وكذلك ارضاء محبة الانسانية فى انتقال الشرير الى الشقاء كلاهما لا يخلق موقفا مأسويا . وأساس اثارة الشعور المأسوى انما هو فى تراسل المشاعر بين الجمهور وأشخاص المأساة ، وبذلك يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، والرحمة له ، لانه يشبهنا . فجزاء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ولكن أثره فى نفس القارىء أو المشاهد خلقى ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاعر ، فينتج عن ذلك حكم فكرى يصدر عن المشاعر التى تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلى للمشاعر . فليس فى المأساة اضطراب للمشاعر ، او ترضية لها ، ولكن فيها اثارة من جانب عقلى ، به ينتج عن الجزاء اللاخلقى ، تطهير خلقى (١) .

واذا كان الأمر كذلك فيما يخص شخصيات المأساة ، فمن البطل المفضل فى المأساة المثلى عند ارسطو ؟ يقول أرسطو فى الفصل الثالث عشر من كتابه : فن الشعر :

« بقى اذن البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة أخرى يعانى تغير مصيره الى الشقاء لا للؤم فيه وخساسة ، بل لخطأ ارتكبه .. »

وهذا الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، أهم فارق بين بطل المأساة المثلى وبطل الملحمة فى الأدب القديم . وطالما أسهب الشراح فى معنى الهامارتيا التى يختص بها بطل المأساة دون الملهاة .

وبطل المأساة انسان من الناس يعانى أكثر من غيره ، ثم هو يشبهنا . فلا يعلو علينا كثيرا حتى يثير ما يصيبه من سوء تمردا وثورة وتقززا ، ولا يكون عاديا جدا حتى لا نهتم بتقديمه الينا ، بل يفهم من كلام أرسطو فى غير موضع ان بطل المأساة يكون أقرب الى الأعلى منه الى الشخص المتوسط ، فهو يقول فى فن الشعر (١٤٥٣ أ س ١٠) :

« ويكون ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم »

ولكنه لا يعتد بهذا قاعدة فنية جامدة ، بل يؤكد دائما مشابهة البطل المأسوى لنا . ولهذا التوكيد صلة بالخطأ الذى يذكره أرسطو مرة اخرى (الموضع نفسه س ١٢ وما يليه) فيقول :

« ... وأن يكون ثمة تحول من السعادة الى الشقاوة ، لا من الشقاوة الى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة (فى طبع البطل) ، بل عن **خطأ شديد** يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شبيه بنا) أو خير منه ، لا أسوأ » .

وينقسم النقاد العالميون فى فهم « الخطأ » المأسوى ، أو الهامارتيا الارسطية ، قسمين : فمنهم من يرى أنها خطأ فكرى أو خطأ فى الحكم على الفعل الذى يأتيه البطل ، وآخرون يرون أنها خطأ خلقى ، أو خطيئة ، أى ضعف أو نقيصة خلقية . ومما يزيد الأمر صعوبة أن كلمة «هامارتيا» اليونانية تصدق على المعنيين كليهما .

ولتحديد المعنى الذى يريده أرسطو لا بد من الرجوع للقرينة ، وذلك ان ارسطو يذكر فى الفصل الذى ذكر فيه الخطأ أنه يقصد الى بيان خير المواقف التى على مؤلف المأساة أن يبحث عنها

---

(١) انظر فن الشعر لارسطو ، الفصل الخامس .
(٢) أرسطو : فن الشعر ، ف ، ١٣ ، ١٤٥٢ ب س — ١٤٥٣ أ س ٤ .

(١) فى هذا يعارض أرسطو أفلاطون ، انظر :
Gerald F. Else, the argument, p. 367-375.
هذا وليس موضوع بحثنا التطهير فى نظر أرسطو ، فذلك بحث طويل يبعد بنا عن موضوعنا .

(انظر أول الفصل الثالث عشر من كتابه « فن الشعر ») . فلا بد أن يكون الخطأ (الهامارتيا) عنصرا وظيفيا فى المأساة ،والا فما ذكره بمناسبة الموقف . وهو يقصد الموقف فى الحكاية المعقدة ، وهى خير الحكايات فى المأساة المثلى ، اى الحكاية المشتملة على التعرف والتحول . واجود انواع التعرف هو المقترن بالتحول ، وهو يقتضى الوقوف على خطأ سابق متعلق بشخصية البطل .

وفى الفصول الثلاثة الأولى من كتاب : « اخلاق نيقوماكوس » (١) ، يقسم ارسطو الأعمال الى غير ارادية وارادية . وغير الارادية هى الأعمال التى يكره عليها صاحبها أو يأتيها عن جهل . وبعض الأعمال التى ترتكب عن جهل لا تبعث على الندم بعد معرفة الخطأ . والأولى تسمية الأعمال الاخيرة بالاعمال اللاارادية non-voluntary بدلا من تسميتها بالاعمال المضادة للارادية involuntary ومن هذا التفريق نفهم أن الندم والحزن تابعان ضروريان للأعمال المضادة للارادة ، بل لنا أن نقول ان الأعمال المرتكبة عن جهل حين لا تبعث على ندم ولا حزن ليست فى حقيقة الأمر مسببة عن الجهل ، اذ انها كان لا بد ان ترتكب حتى مع المعرفة . كما يفرق ارسطو — فى الموضع نفسه — بين الأعمال المرتكبة عن جهل ، والمرتكبة خلال الجهل ، ومثال الاخيرة ما يرتكب فى حال السكر أو شدة الغضب ، اذ من الواضح ان السبب فى ارتكابها هو السكر والغضب ، لا الجهل .

ثم يفرق ارسطو بعد ذلك بين الأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادىء العامة والأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادىء الخاصة . والأخيرة هى التى تهمنا بخاصة هنا ، اذ انها — كما يقول ارسطو — هى التى تستحق الرحمة والتسامح . وهى التى تسمى بحق الأعمال المضادة للارادة . ويمثل لها ارسطو بجهل الشخص المرتكب بحقيقة ما يفعل ، لعدم معرفته ببعض التفاصيل ، كان يريد المتسايف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، وكمن يرى فى امراته انها خائنة له فيعاقبها قبل أن يعرف براءتها ، وكمن لا يعرف حقيقة شخصية من ينازله ، فيسبب له فجيعة ، أو يحاول ان يسببها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته ... ومن الأمثلة التى يذكرها ارسطو فى « الأخلاق » مثال ميروب فى مسرحية « كريسفونطيس » تأليف يوريبيدس (وهذه المأساة مفقودة لم تصل الينا) ، وكانت ميروب زوج كريسفونطيس الذى قتله بولوفونطس ، كما قتل ولدين له منها ، ونجا الثالث بحيلة قامت بها ميروب ، واسمه «ايبوتوس» واكره بولوفونطس ميروب أن تكون زوجا له ، وهى بطلة المأساة ، فلما بلغ ولدها ايبوتوس سن الرشد ، وعاد الى مسينا لينتقم لأبيه ، اخطأت والدته ميروب فى التعرف عليه ، فهمت بقتله ، ولكنها سرعان ما عرفته فرجعت عما همت به .

والمثال الأخير يشير اليه أرسطو فى كتاب : « فن الشعر » ، ويقرنه بمثال افيجينيا فى مسرحية : « افيجينيا فى بلاد الطوريين » ، ليوريبيدس أيضا ، وقد وصلت هذه المسرحية كاملة الينا ، وفيها ان افيجينيا تهم بقتل اخيها اورسطس ، ثم تتعرف عليه فلا تقتله (١) . ومن ثم نفهم الصلة الواضحة بين كلام ارسطو فى « أخلاق نيقوماكوس » وبين حديثه عن الخطأ فى المأساة على حسب كتاب « فن الشعر » . ويستنتج من كلامه فى الكتابين ان الخوف والرحمة يسايران — عند اجتماعهما على سواء — الأعمال المرتكبة عن جهل بالتفاصيل ، لا عن جهل بالمبادىء العامة . فالخطأ المسرحى جهل أو خطأ ببعض التفاصيل ، وهذا الجهل أو الخطأ متصل أشد اتصال بالتعرف فى المأساة . وهذا يخص الحكاية المعقدة ذات التفرق والتحول ، وهى الحكاية الجيدة . اما الحكاية ذات الحدث البسيط فان الخطأ المسرحى يكون نقيصة خلقية وخطيئة ، ويثير الخوف اكثر مما يثير الرحمة . وذلك مثل شخصية « ميديا » فى مسرحية « ميديا » ليوريبيدس ، وتبدأ هذه المأساة من أحداثها مع زوجها ياسون Jason فى كورنته ، بعد أن كانت قد قتلت — وفاء لزوجها — عمه بلياس . وفى كورنته يدفع الطمع الزوج ان يغدر بها ، ليتزوج بنت كريون ، ملك كورنته . وكان هجران زوجها ، وجحوده صنيعها ، وغدره بها ، فى بلد ليس لها فيه أهل ولا ملجأ ، ووقوعها فى عداوة — بحكم هذا الزواج — مع الملكوابنته، مما بعث فيها حب الانتقام على أشده . وكان الملك قد أمر بعقابها وبعقاب ولديها . فحصلت ميدياعلى تأجيل نفيها يوما واحدا ، استطاعت فيه أن تقتل ولديها من زوجها ، انتقاما منه ، وانهما مقضى عليهما بالموت على اية حال ، فخير أن يموتا بيديها ! ولكى

(1) Nicomachean Ethics, 1109 b. 35,1110 p. 18-27, 1111 p. 27-14.

(١) ارسطو : فن الشعر ، ١٤٥٤ أ س ٤—٦ .

تترك زوجهـا دون عقب وفريسـة اليـأس ، بعد ان تسببت فى قتل خطيبته وابيها . وهـذا النو عمن الآثام لا يستحسنه ارسـطو . اذ ان ارسطو يفضل البطل غير الاثم ، مع أنه قد يرتكب أعمالا آثمة ، أو يهم بارتكابهـا . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدواع قـوية . فهى من جهة أخرى مسكينة تستدر العطف ، لأنهـا وفت لزوجها ، وضحت فى سبيله بوطنهـا واهلهـا ، وها هو ذا يهجرها ، بل يعرضها لصنوف الشقـاء والعذاب . فآثامها خطايا من وجهة نظر ، ولكنهـا سبيل للخروج من مازقها فى نظرها هى . ولذلك لم تدل خطاياها على لؤم وخساسة ، واستحقت أن تكون بطلة للمأساة ، على الرغم من آثامها التى تدخل فى مفهوم الهامارتيا بمعناها الآخر .

وفى ضوء ما سبق نستطيع ان نفهـم ترتيب ارسطو للاخطاء التى يأتيها ابطال المأساة . ويسير ارسطو فى تقسيمه لها من الأدنى الى الأعلى منزلة. فأقلها حظا من الجودة أن يرتكب الابطال الفعـل فيها :

« .. على نحو ما فعل القدماء من الشـعراء ، فيكون الاشخاص على علم ووعى ، كما فعل يوريبيدس حينما مثـل ميديا وهى تقتل بنيها » .

وافضل من الحالة السابقة أن يرتكب بطـل المأساة أمرا منكرا ، لكنه يرتكبه دون علـم ، ثم يعرف وجه قرابته بمن ارتكب معه هـذا المنكر فيما بعد . والفعل فى هذه الحـالة لا يسبب اشمئزازا ، لانه صادر عن جهل ببعض التفاصيل الخاصة بالقرابة ، أو بشخصية المجنى عليـه ، والتعرف بعد ذلك يسبب المفاجأة ، والجيد منـه ما يقترن بالحل . وذلك كما فى « أوديبوس الملك » لسوفوكليس ، حين قتل أباه وتزوج امه . فخطـأ أوديبوس هنا هو الجهل بحقيقة أبيه وأمه ، الى مزاجه الحاد الذى يسر له ارتكاب خطئه . وخير من الحالتين السابقتين ان « الشخص فى اللحظـة التى يهم أن يرتكب ــ جهلا ــ فعـلا لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه » ، فيحدث الخـوف والرحمة بلا عرض للفواجع . وتلك أفضـل الحالات . ويمثل لها أرسطو بحالة افيجينيـا وميروب (١) ، وقدذكرناهما فيما سبق .

(١) كتاب : فن الشعر ، لارسطو ، ١٤٥٣ ب ، س ٢٧ ــ ١٤٥٤ أ س ٧ ــ ويذكر ارسطو حالة رابعة لا تهمنا فى بحثنا ، وهى حال الشخص الذى يعلم ويهم بتنفيذ فعلته ثم يمتنع ، كما فى حال هيمون حين هم بطعن أبيه أكريون فى مسرحيـة انتيجونه لسوفوكليس ، ولكنه يرتد عن ذلك ليطعن نفسـه بسيفه .

فالها مارتيا اذن لها معنيان: المعنى الاول هوالخطأ عن جهل وهو ما يفضله ارسطو فى الحكاية البسيطة (= ذا تالحل الواحد) ذات الحدثالمركب (أىالتى تشتمل على التحول والتعرف) ، والمعنى الآخـر للهامارتيا هو الخطيئـة والاثم ، فى الحكاية ذات الحدث البسيط الذى لا يشتمل على تحـول ولا تعرف ، وهى التى لا يستحسنها أرسطو ، ويذكر انها من عمل الشعراء الأقدمين . وليس غـرض ارسطو من اهتمامه بشرح الخطأ او الخطيئة هـو الجانب الخلقى ، بمعنى الخلق المألوف ، ولكـن الناحية الفنية ،والوظيفة العضوية للمأساة . ويريد ارسطو بذلك ان يفسر سقوط « البطل » الخيـر ، أو الشبيه بالانسان العادى ، غير الخسيس وغير اللئيم . والربط بين الهـامارتيا والتعرف يشرح ما قاله أرسطو خاصا بهما . ونجافى الصـواب اذا نظرنا الى الهامارتيا على انها متصلة بالشخصية وخلقها فحسب ، فيكون التعرف وسيلة فنيـة مستقلة عنها . فالهامارتيا عند أرسطو جـزء جوهرى من الحكاية . ولم ينص ارسطو على أنها جزء من الحكاية ذات الحدث المعقد ، ولعل ذلك لأنها قد تحدث قبل بدء المسرحية ، كما فى مسرحية أوديبوس ، اذ تبدأ المأساة بعد أن قتـل أوديبوس أباه وتزوج أمه . وعلى اية حال لا بد من الاعتداد بها جزءا جوهريا من « الفكرة » . والفكرة بدورها جزء هام من أجزاء المأساة (١) .

والهامارتيا فى معنييها السابقين يتمثل فيهـا الضعف الانسانى فى بعض نواحيه ، ويرتبط هـذا الضعف بتطور الحكاية فى المأساة وبحلها . وفيهـا يبعد البطل المأسوى عن البطل الملحمى بعدا كبيرا من حيث وظيفته الفنية فى المأساة ، وموقفـه الدرامى المثير للرحمة والخوف ثم التطهير . وعلى ذلك يصلح بعض أبطال الملحمة لأن يكونوا أبطالا فى المأساة على أساس تغيـير موقفهم الى درامى ، وتفسير موقفهم فنيا بأعمالهم ، وكشف هـذه الأعمال عن الطابع الانسانى ، مع ارتبـاط نواحى الضعف بأجزاء المأساة الفنية ارتباطا وثيقا، اذ ليس الغرض الأخلاق من حيث هى اخلاق ، ولكن لأثرها فى احداث الاثر الدرامى . فكـل ما يكشف عن الضعف الانسانى دون ربط بالحـدث الجوهرى وتطوره فى المأساة يظل طابعه ملحميا لا وظيفيا . ومما يدخل فى نطاق هذا الطابع الملحمى قول جميلة

(١) *Gerald F. Else : the argument, p. 384-385.*

فى مسرحية الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى لزميلها فى الجهاد وحبيبها حاسر : يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » . فقد يكون فى هذا دلالة على ضعف انسانى ، ولكنه ضعف يهدم الموقف ، ولا يتصل بتطور الحدث فى شىء . ولهذا يظل ملحمى الطابع .

واذا كان بعض ابطال الملاحم يصلح لأن يكون بطلا دراميا بعد تغير معالم شخصيته الملحمية كما قلنا ومثلنا ، فان الموقف المأسوى يظل مخالفا كل المخالفة للموقف الملحمى من النواحى الفنيـــة . فالموقف فى المأساة يغوص فى الحياة الانسانية ، وهو مفسر تفسيرا انسانيا ، ولا مجال فيه لعبادة البطولة ، بل مبناه على نتائج النقائص التى تعرض للبطل لضعفه الانسانى . وهذا الضعف له وظيفة فنية مقنعة محددة ، عن طريق العضوية الفنيـــة الخاضعة للمحاكاة التى بها يكون عرض هـــــذا الانسانى اللاخلقى amoral وسيلة لتقوية الخلــق وتنمية المشاعر الكريمة ، وذلك باثارة شـــعور الخوف والرحمة اثارة فنية ، فيها متعة فنيـــة خالية من الايلام والضرر ، وهى سبيل التطهير (١) العضوى الذى هو طريق التطهير الخلقى .

وفى العصر الكلاسيكى ظهر تأثير نقد أرسطو واضحا عميقا فى المأســـــاة . وعلى الرغم من أن شعراء المآسى اتبعوا فى جملتهم قواعد أرسطو التى لخصنا جوهرها وشرحناه فيما يخص المسألة التى نعالجها ، فقد حدثت فيها مع ذلك تغيرات عامة كثيرة بعدت بها عن المأساة اليونانية ، ولكن ظلت الفروق الأساسية بين المأساة والملحمة واضحـــة فيها . ولا يصح أن نغفل هنا فرقين من الفروق لهما صلة وثيقة ببطل المأساة:

رأى كثير من الشراح الايطاليين لأرسطو أن الحالات التى ذكرها المعلم الأول لبطل المأســـاة ليست سوى أمثلة لحالات مثالية لا استقصـــاء فيها . وتبعهـــم « كورنى » من الكلاسيكيين الفرنسيين . فرأى أنه يمكن عرض بطل خير لا شر لديه ، يتعرض لاضطهاد ظالم استبدادى ، علـــى شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثـــير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهـــدوه (٢) وضرب « كورنى » مثلا بمسرحيته هو : «بوليوكت» وذلك أن بوليوكت — من علية الارمنيين فى أوائل العهـــد المسيحى — يتزوج بولين ابنـــة حاكم ارمينيـــــا ، عن حب منه لها ، ولكنها تزوجته هى بحكم الواجب، بعد أن رفض أبوها فيليكس زواجهـــا من سيفير الذى تحبه لفقره . ويعتنـــق بوليكت المسيحية خفية ، يهديه اليها صديقه نيارك . ويحطم الأصنام فى المعبد فى حفل دينى . ويكل عقابه الى الحاكم ، والد زوجته . وكانت بولين تظن أن حبيبها سيفير قد مات ، فى حملة حربية ، واذا به يعود الى ارمينيا رسولا من الامبراطور ومقربا منه . ويصر حـــاكم ارمينيا على تعذيب بوليوكت حتى المـــوت اذا لم يعتذر عما فعل . ولا يضعف بوليـــوكت على رؤية صديقه نيارك يموت تعذيبا وصبرا لمشاركته له فى تحطيم الأصنام ، ويعتزم هو الموت شهيـــدا . وتقابل الزوجة حبيبها وتفضى اليه انها الآن أسـيرة واجب الزوجية بعد اخفاق حبهما ، وتسأل حبيبها أن يتوسط لنجاة زوجها . ويبدو نبيلا اذ يعدهـــا بالتوسط ، ولكن لا تجدى وساطتـــه ، اذ يموت زوجها صبرا على يد والدها . ولكن هذا الحاكم لم يقتل صهره عن عقيدة بل قتله استخذاء وتزلفا للامبراطور . وتبلغ دهشته ذروتها حين يرى ابنته تعتنق المسيحية لتتبع زوجها الشهيد ، ويرى أن ما اقترف فى حق زوجهــــــا لم يأت بثمرة له ، فيعتنق المسيحية بدوره . وتنتهى المأســـاة بأن يعد سيفير أن يتوسط لدى الامبراطور كى لا يقســو على المسيحيين الآخرين فى المستقبل . فالقديس بوليوكت هنا هو بطل المأساة فى نظر « كورنى » . وقد أثار اضطهاده من الشفقة به أكثر مما أثار من البغض والثورة على مضطهديه . لأن هـــــذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الانسانى. وهذا موقف جديد فى المأساة لم ينص عليـــه أرسطو . ولكن يبعده من الملحمة أن مصير البطل مترتب على فعله ومسوغ به . وأن الشخصيـــات جميعا صورة للضعف الانسانى البالغ المـدى . . على أن النقاد الكلاسيكيين طالما هاجموا هـــذه المسرحية ، ونقدوها من وجوه كثيرة يطول بنـــا شرحها ، على الرغم من نجاحهـــا لدى الجمهور لعصر « كورنى » . وقد اعتد أكثر النقـــاد الكلاسيكيين بأن بوليوكت ليس هو بطل المأساة كما يظن مؤلفها كورنى . بل البطل بولين وسيفـــير . وأبرع تعليق على هذه المأساة تعليق فولتـــير

(١) نكرر أنه ليس غرضنا فى هذا المقـال شرح نظرية التطهير ، لئلا يبعدنا الحديث فيها عن قصدنا .

(٢) *Corneille, 2e Discours sur la Tragédie, dans Œuvres Complètes, Paris 1888, 2, 561-566*

الذى يقربنا من نظرية ارسطو فيما سبق . يقول فولتير :

« الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره فى حياة القديسين ، ولكن لا يجود بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية سيفير وشخصية بولين ، لم يكن لمأساة بوليوكت أن تنال أى نجاح »

ويلتحق بالحالة السابقة ما يراه كورنى أيضا — متأثرا بالشراح الايطاليين لأرسطو كذلك — من امكان عرض الشريرين ابطالا للمأساة ، لأن عقابهم الرادع المترتب على سرورهم يؤدى الى تطهير بعض النقائص الانسانية ، ويضرب « كورنى » مثلا لذلك مأساته الاخرى : « رود وجون اميرة البارثيين وفيها تشهر كليوباترا أميرة الشام حربا على زوجها ديمتريوس حين يعود من حربه مصطحبا الأميرة رودوجون بنت ملك البارثيين على عزم الزواج منها، وتنجح فى حربها ، فتقتل زوجها وتأخذ رودجون اسيرة. ويتم عقد معاهدة لها مع البارثيين أن تزوج رودوجون ابنا من ابنيها من ديمتريوس ، وهما انتيوكوس وسيلوكوس . وتحتفظ رودجون لنفسها بتعيين أسبق هذين التوءمين ميلادا كى يكون زوجا لرودجون ، ولكنها سرا تفضى الى كل من ولديها انه سيكون وارث العرش اذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما لانهما يحبانها . وعلى الرغم من أن رودجون تحب انتيوكوس وحده ، فانها تعلن انها ستتزوج من ينتقم لابيه منهما ، فيقتل امه . فينزل سيلوكوس عن الزواج . وحين تخفق الأم فى حمل ولديها على قتل رودجون ، تحاول ان تثير الغيرة فى قلب سيلوكوس بسبب فقده حب رودجون ، ولكن الحب الأخوى المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تخفق كذلك فى هذه المحاولة . وبعد ذلك تبدأ كيلوباترا نفسها بمشروعها لتنال غايتها ، فتقتل ابنها سيلوكوس ، وتدس السم فى الكأسين اللتين سيتناولهما انيتوكوس ورودجون فى حفل زواجهما ، ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودجون على تحذير انتيوكوس من شرب الكأس المسمومة ، وترى كيلوباترا أن حيلتها ستعرف ، فتتناول هى الكأس لتموت وهى تقدم تهنئتها للزوجين قبل سقوطها ميتة بالسم الذى كانت تريد للزوجين احتساءه . ولكن لا ينبغى ان ننسى تعليق «كورنى» على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خساسة ولا اسفاف الأدنياء ، وتدفع اليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح لسواد الناس ، ثم يعقبها

الاعتراف بالخطأ (١) . وهذا فى نظرنا ما يقرب نوع جرائم كيلوباترا من نوع جرائم ميديا ، وقد ذكرنا فيها راى ارسطو فيما سبق .

والفرق الجوهرى الآخر بين شخصية البطل فى المأساة الكلاسيكية والمأساة فى الآداب القديمة ، ان الكلاسيكيين بعامة ، حتى راسين — وهو مثال الكلاسيكى المحافظ — يفضلون الأفعال التى يأتيها البطل عن وعى . وهذا الوعى هو محور التحليل النفسى فى الصراع الكلاسيكى ، وهو صراع تنفرد به المأساة الكلاسيكية . وفى ذلك كانت المأساة الكلاسيكية مأساة ارادية ، يعمق فيها البعد النفسى . فهؤلاء لا يهتمون فنيا بحالتى أوديبوس او افيجنيا اللتين فضلهما ارسطو فيما سبق . وفى ذلك مخالفة أساسية لنقد أرسطو ونظرياته(٢) ونكتفى بالاشارة الى شخصية السيد فى مسرحية « السيد » لكورنى ، ومثال « فيدر » فى مسرحية « فيدر » لراسين .

ومنذ أواخر العصر الكلاسيكى — أواخر القرن الثامن عشر — تعرض مفهوم المأساة لتغيرات كثيرة، فنشأت الملهاة الجادة ، أو الملهاة الدامعة ، والمأساة اللاهية ، لتأتى بعد ذلك « الدراما » الرومانتيكية . وكان ذلك ايذانا بموت المأساة القديمة موتا تاما . وأول مظهر لموت المأساة الانصراف عن البطل التقليدى للمأساة ، كما كان فى الادب القديم والادب الكلاسيكى . فلم يعد هذا البطل من الطبقة الارستقراطية ، طبقة الملوك والنبلاء وعلية القوم ، أو على حد تعبير أرسطو ، كان هذا البطل « ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم » ، بل صار البطل من صميم الطبقة البرجوازية أو الدنيا من الشعب . وذابت المأساة فى الملهاة لخلق « الدراما الحديثة » ، وانصرف الكتاب والشعراء الى تصوير الأخلاق والعادات الاجتماعية ، لتظهر دواعى الألم بصراع الفرد مع معوقات المجتمع . ولا بأس ان يظهر البطل شريرا فى ظاهر أعماله ، لكن العبء فى شره ملقى على عاتق المجتمع ونظمه . وفى هذه المسرحيات تتوالى الابتسامات والضحكات والدموع ، لتحاكى الحياة التى لا يمكن أن تكون حزنا محضا أو سرورا محضا ، على نحو ما شرح

(١) انظر مرجع كورنى السابق .

(٢) انظر مرجع كورنى السابق ، وكذا
Lanson : Corneille p. 70
وكذا :
R. Bray : La Formation de la Doctrine classique en France, p. 317-18.

فكتور هوجو فى مقدمة مسرحيته : « كرمويل » ، ثائرا على فصل الأجناس الأدبية ما بين مأساة وملهاة . كما كانت حال المسرحيات من قبل فى الأدب القديم . ولكن البطل الرومانتيكى ظل حالما غريبا فى عالمه ، يثير ما يصيبه من فواجع شفقتنا عليه ورحمتنا به ، ولكنه يترك العنان لاحلامه فى مشروعاته وفى سبله لتحقيقها ، ويكون نصيبه الاخفاق .

وقد ولدت المسرحية الحديثة التى تغوص فى أعمق نواحى الحياة بميلاد الواقعية والطبيعية فى أواخر القرن التاسع عشر . وتفترق الطبيعية التى دعا اليها زولا عن الواقعية بأنها نقل قطاع من أدنى درجات الحياة فى المجتمع موجه توجيها حتميا بقوانين العلم وتأثير البيئة ، فى حين لا تعبأ واقعية بلزاك وتشيخوف بهذه القوانين العلمية من الوراثة والبيئة ، ولكن حين دعا زولا — الى ان المسرحية اما أن تسير على منهج واقعى يعم آداب أوربا ، فتبعد عن المبالغات والكذب ، واما ان تموت — كانت دعوته ايذانا بميلاد المسرح الواقعى الحديث. فأصبحت الواقعية فى سمة من سماتها هى طابع المسرحيات العالمية . وهى تصوير للوعى الحديث بعد ان تقدم الانسان فى وقوفه على معالم الحياة ، وتطلع عن طريق العلم الى السيطرة عليها . وقد اكتسبت الواقعية الوانا كثيرة : فمن واقعية نفسية ، غنائية كما هى عند فاجنر ، الى واقعية رمزية فى مسرحيات أبسن ، الى واقعية اشتراكية فى تصوير الوعى الجماعى ، وأثره فى الفرد ، كما هى الحال فى الواقعية الاشتراكية ومن نحوا منحاها الى واقعية تبنى مشروعات الفرد على وعيه الذاتى بموقفه من المجتمع ، كالواقعية الغربية والوجودية خاصة .. فالطابع العام للمسرحيات الحديثة هو الطابع الواقعى فى صورة من صور الواقعية (1) . ولو آثرنا التعميم لضيق المجال ، امكننا ان نقول ان المسرحيات الحديثة فى جملتها يصدق عليها جميعا تعريف هيجل فى الجزء الثالث من دروسه فى « علم الجمال » المسرحية :

« .. جنس أدبى وسط مترجح ، ينفذ فيه المرء الى تفاصيل وتعقيدات للحياة الباطنة ، تتصل فى الوقت نفسه بصورة أكثر دقة للملابسات الخارجية » .

وحين نهضت دور الخيالة فى وسائلها الفنية فى عرض الصور وفن الاخراج السينمائى ، أفاد المسرح الحديث منها ، وغنى بهما . فوجدت مسرحيات ليست خليطا من المأساة القديمة والملهاة فحسب ، ولكنها كذلك مزيج من المسرح الغنائى فى جوقا تموسيقية ، منوعة الصور والمناظر على نحو ما فى دور الخيالة .

وأهم ما يعنينا ذكره هنا ، من تغيرات فى المسرحية ، أن الاهمية انتقلت من البطل الى الموقف . فلم يعد هم المؤلف وصف ابطال او تحليل شخصيات من الناحية النفسية ، ولكن همه الأول بيان جوانب الموقف المختلفة من خلال الشخصيات ، فى طابعه الواقعى الذى يحمل على التفكير الواعى أكثر مما يحمل على اثارة الشعور . وقد يبدو لأول وهلة ان الأجناس الادبية عادت الى الاختلاط بعضها ببعض فى المسرحية الحديثة ، كما كانت فى بادىء أمرها قبل أن تنفصل المأساة عن الملحمة ، والملحمة عن الشعر الغنائى ، على نحو ما شرح ارسطو ، مبينا كيف انفصلت هذه الأجناس فى القديم بعضها عن بعض لتشب ويكمل وجودها ، ولكن الوقوف عند هذا الظاهر تزييف لحقيقة الادراك الحديث ، فعلى الرغم من وجود الغناء الذى يشبه فى المسرحية الحديثة نظام الجوقة فى المأساة القديمة ، وعلى الرغم من الاستعانة بالموسيقا فى بعض المسرحيات الحديثة ، وتعدد مناظرها على نحو ما فى مناظر دور الخيالة ، ما زال الموقف فى المسرحيات الحديثة دراميا بالغ القوة فى دراميته ، أبعد ما يكون عن المواقف الملحمية والمأسوية كما كانت مفهومة فى القديم . فالانسان فى المواقف المسرحية الحديثة ضحية لعالم بغيض يراد تغييره عن وعى ، أو متمرد ميتافيزيقى ، ولكى يمثل دوره فى مأساة وجوده ، يكفى أن يكون انسانا ، لا بطلا فى معنى البطولة اللغوى . فالحياة الانسانية فى ذاتها واقع مأسوى. و فى ذلك كله تكون المواقف الملحمية والأسوية القديمة على طرفى نقيض مع الواقعية الحديثة . والموقف فى المسرحيات الحديثة حيوى من حيث الكشف عن ازمة فكر اجتماعية ، وهو بعيد عن الخطأ فى معناه الأرسطى المحصور فى نطاق الأقارب والاسرة ، كما أنه بعيد كل البعد عن البطولة الملحمية التى تقرب من التقدير للأفراد او تصل حد عبادة الابطال . والحياة فى هذا الموقف ليست راكدة ، لا فى سطحها ، ولا فى أعماق مستويات الوعى . ولا بد من احلال الموقف فى صميم الواقع

(1) لا مجال لتفصيل ذلك فى مقالنا ، أنظر
Eric Bentely : The Playright as thinker, chap. I.

الحى ، وتخصيصه كل التخصيص لينتج أثره (١) . وقد يبدو هذا الصراع الجماعى فى الموقف المسرحى ليبين فيه الكاتب انحيازه الى جانب المجموع على حساب الفرد ، كما هى الحال لدى الواقعية الشرقية ، والمحافظين بعامة ، وقد يبدو فى انحياز الكاتب للفرد ضد نظم الجماعات ، وهو الاتجاه الغربى الغالب . وقد يبدو الصراع طبقيا فى سبيل اقرار العدالة الاجتماعية ، أو بين الواقع الحى المتطور والثابت المتحجر ، فى سبيل تنبيه الوعى الفردى والجماعى معا .

واوغل الاتجاهات المسرحية الحديثة فى التجديد هو المسرح الملحمى الذى يمثله خير تمثيل برتولد بريخت الألمانى (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، ويعتمد مسرحه على المخرج اكثر مما يعتمد على الشخصيات الأدبية فى المسرحية . ويفيد من وسائل الاخراج السينمائية : ففى مسرحياته جدران تدور وسحب ذات الوان تصعد الى السماء أو تهبط ، وفيه لوحات سينمائية . وليس للممثل شخصية ادبية ، فهو يلعب دوره من الخارج ، دور الجوقة فى تقديم الأغانى ، والأحاديث الفردية أو الشخصيات الاخرى التى تتحاور .. وفى هذا الاطار المصطنع يبعد مسرحه عن المسرح الطبيعى . ولكنه يريد ان يكون واقعيا اكثر من زولا ، بكشفه عن مواقف التوتر فى العلاقات الاجتماعية ، وفى خلق صور ذات دلالة على العالم الخارجى ، لا عالم الذات . ويقصد بريخت من هذه الصور المسرحية أن تكون مقنعة بالفكر فى الموقف ، على نحو ما يقنع الدفاع امام القضاء . ويهدم بريخت الجدار الرابع الوهمى بين شخصيات المسرح والجمهور ، وشبيه به من هذه الناحية بيراندلو فى بعض مسرحياته . فكلاهما يشرك المتفرجين فى العمل الدرامى . ويهتم بريخت بوحدة الموضوع أو الموقف اكثر مما يهتم بوحدة الحكاية أو رسم الشخصيات . فقد تنقطع الحكاية بما يشبه الأحداث العارضة فى الملاحم ، وهذا وجه شبه ظاهر بين مسرحياته والملاحم ، ولكن المتأمل يجد ان هذه الاحداث ذات صلة وثيقة بالموقف المقصود . فمن خلال الاطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعى الضارى المتوعد أشد ما يكون هولا وتوعدا . ومن هذا الجانب يبدو المسرح الملحمى أكثر واقعية من المسرح الطبيعى ، عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الالم الارسطية . وفى الكشف عن كفاح الانسان الضائع المخذول فى مجتمع فاسد ضد مصيره البائس يكمن المعنى الملحمى الذى يقصده بريخت . وبطولة المرء ان يعيش هذا المصير . وهى بطولة تفترق جوهريا عن بطولة الملاحم القديمة ، لأنها صورة الضعف المثابر والضياع الكادح والجهد العابث الفارغ فى عالم فاسد ، لا يبين الخير فيه كومضات خاطفة الا ليختفى وسط الشر المتوعد دائما ، ولكن وراء هذا الشر طبية خبيئة لا سبيل الى تحقيقها فى مثل هذه المجتمعات الا بطريق واحد ، ليس هو الاصلاح أو التطور ، ولكنه التغيير الشامل لبنية الجماعة . وفى هذه القضايا — التى يثيرها بريخت فى مسرحه الملحمى — مشابه من قضايا روسو ومشايعيه من الرومانتيكيين ، فى أن الداء يكمن فى نظم المجتمع ، ومن الاعجاب ببطولة الفرد المضيعة، على نحو ما يقول الفريد دى فينى :

« يقدر ما احب القوى ، احب الضعيف ذا الهمة ، الذى يطلق ذراعا نحيلا ضد الامواج العاصفة » .

ولكى يتضح الفرق بين هذا المعنى الملحمى ومعنى الملاحم القديم المألوف ، ولكى تبين بعض خصائص بريخت الفنية وغاياته الانسانية من مسرحياته الملحمية ، نضرب مثلا بمسرحيته : « سيدة سيتزوان الفاضلة » . وفيها ان ثلاثة من الآلهة يهبطون الى الارض ليستطلعوا ما فيها من خير ، ويبحثوا عمن يستضفهم ، فلا يجدوا سوى بغى من البغايا ، هى : شين تى ، فيكافئوها بمبلغ كبير من المال . ويستغلها من تحميهم من الفقراء والبائسين ، ويستنزف مالها من تعاملهم من الناس، فتضطر الى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : شوى تا ، ولن يكون سوى « شين تى » نفسها متنكرة فى زى رجل ، وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط شوى تا لتزويج شين تى من ثرى وصاحب بنك هو : شوفو ، ولكنه يخفق فى وساطته . وتقع شين تى فى حب طيار مفلس هو : يانج سان ، كان بسبيل أن ينتحر ، فتنقذه ، وتعتزم الزواج منه ، وحين تتبين انه يريد ان يستأثر بمالها لملاذه ، دون أن يعبأ بها . تقلع عن فكرة الزواج منه ، ولكن بعد ان تكون قد حملت . وتلجأ مرة أخرى الى الشخصية المخترعة: شوى تا ، ابن عمها ، وهو فى هذه المرة من ملوك تجار لفائف التدخين . ويشتغل فى مصنعه يانج

---

(١) انظر مرجع أريك بنتلى السابق الذكر ص ٣٤ — ٣٥ ، ويطيل فى هذا المعنى سارتر فى كتابه : ما الادب ؟ انظر ترجمتنا العربية له . وهذه نقطة جوهرية لفهم المسرحيات الحديثة فى جوهرها ونزعتها الانسانية العالمية .

سان ، حتى يرقى الى مدير المصنع ، ولكن علامات الحمل وقرب المخاض تلجىء شوى تا (الذى هو فى الحقيقة شين تى) الى العزلة بعض الوقت . وتتهم شين تى بانها كانت السبب فى اختفاء شوى تا . وتساق للقضاء ، وقضاتها هم الآلهة الثلاثة ، وتسألهم ان يخلوا دار العدالة لتفضى اليهم بكل شىء . ويسر الآلهة بالعثور عليها، لانها الانسان الوحيد الخير الذى عثروا عليه فى الارض . ولكنها بائسة ، فكيف تصنع بابنها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها ؟ وتجيبها الآلهة : « ما عليك الا ان تكونى طيبة ، وسيكون كل شىء على ما يرام » . ثم يتغنون بفضائلها وهم يصعدون الى السماء فى سحابة ارجوانية ..

ومعنى المسرحية انه يستحيل على المرء أن يكون خيرا فى عالم حافل بالحقد والطمع والاثرة . فقد ارتكبت شين تى اخطاء كثيرة ، وقست على كثير من البائسين ، واخفقت فى محاولة الخير ، وسلكت اليه سبيل الشر احيانا ، وبخاصة حين كانت تريد استرضاء صاحب البنك : شوفو لتتزوجه ولم تجد عونا من السماء ، اذ يقول الآلهة :

« أو علينا أن نقر بأن قوانيننا الى زوال ؟ أو نجحدها ؟ هل يجب أن يتغير العالم ؟ كيف ؟ وبمن ؟ كل شىء طيب » .

واستحالة الخير على المرء — فى نظر بريخت — سببها انه لا بد من تغير العالم تغيرا كاملا ، لان المرء يحيا فى قطاع منه غير مقفل على نفسه ، ولن يصلح القطاع الا بتغير الدائرة كلها . ومأساة الانسان فى معاناته هذا الشر أنه يتعرض له فى حين هو مضاد لطيبته الخبيئة . وهذا هو ما يثير العطف على الانسان ضحية العالم الشرير . يقول بريخت فى احدى قطعه الشعرية الغنائية :

على حائطى لوحة يابانية من الخشب المحفور
قناع شيطان شرير ، ذهبى الصور فى مظهره
ولكن فى شفقة أرى
العروق المنتفخة من جبهته تهمس الى :
أى جهد عظيم فى أن يكون المرء شريرا !!

وفى الغاية يتلاقى مسرح بريخت الملحمى مع مسرح سارتر ، وان تكن صلة بريخت أوثق بالواقعية الماركسية ، فكلاهما ينشد تغيير العالم أساسا ، اذ لا يجدى الترقيع والتهذيب ، ولكن سارتر ينشد هذا التغيير عن طريق الوعى الفردى ، وثورة الحرية ، وبريخت ينشده عن طريق الجماعة وسلطانها فى مظهر السلطان الجماعى ، الذى يبقى فيه الفرد صدى ومقودا .

وقد وضح مما قلنا أن الموقف اصبح أهم شىء فى المسرحية الحديثة، وفى سبيل الموقف اصبح تقديم الشخصيات الادبية وتصويرها وسيلة لجلاء الموقف لا غاية فنية ، بل لا قيمة للشخصيات الادبية فى المسرح الملحمى . ولا ينبغى أن تصرفنا التسمية عن الفرق الجوهرى العميق بين الملحمة كما يريدها هذا المسرح والملاحم القديمة . وفى ذلك كله اصبح الموقف دراميا انسانيا ، غائصا فى الوعى الانسانى الجماعى أو الفردى الى ابعد الاعماق . ولهذا يضعف اختيار المواقف الملحمية — فى معنى الملحمة القديم — فى الاعمال الادبية الحديثة ، قصة كانت أم مسرحية .

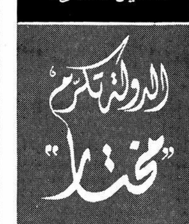
ولنذكر شاهدا على ذلك ان سارتر كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التى عنوانها : سن الرشد . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين فى عهد الاحتلال الالمانى ، وقدر سارتر ان عنوانها سيكون: « الفرصة الاخيرة La Dernière Chance » ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل الاوبزرفر عن السبب فى احجامه عن اصدارها ، فأجاب بأن الموقف البطولى فيها غير ملائم فنيا . يقول سارتر :

« كان الموقف جد بسيط ، ولا أقصد أنه بسيط أى حافز للهمة أو للمخاطرة بالحياة . وانما أقصد الى أن الاختيار كان أكثر يسرا مما يراد . وعهود المرء فيه واضحة . ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيدا وأفسح مجالا للخيال . فثم عقد كثيرة وتيارات متقاطقة أكثر من قبل . فكتابة قصة يموت بطلها فى المقاومة ، ملتزما بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ميسر كل اليسر » .

وأوضح ما يدل عليه هذا الكلام هو وعى سارتر الناضج بتوكيد الفرق بين الموقف الفنى القصصى أو المسرحى فى الادب الحديث وموقف البطولة الملحمى القديم . ولذا حين الف سارتر مسرحية : موتى بلا قبور ، فى عهد المقاومة ، حاول بكل ما أوتى من قوة تنويع الشخصيات وتعميق مشاعرها كى تكتسب طابعا دراميا ، ومع ذلك سماها لوحات ، ولم يسمها : مسرحية . على انها ربما كانت أضعف انتاجه الادبى من الوجهة الفنية . وهذا دعامة لما بيناه من فروق بين الملحمة وبين المأساة ، ثم المسرحيات الحديثة من حيث الشخصيات والمواقف . حتى لا يعرو هذه المسألة الدقيقة لبس من جانب من جوانبها .

---

(1) *Observer (London), June 18,1961, p. 21*

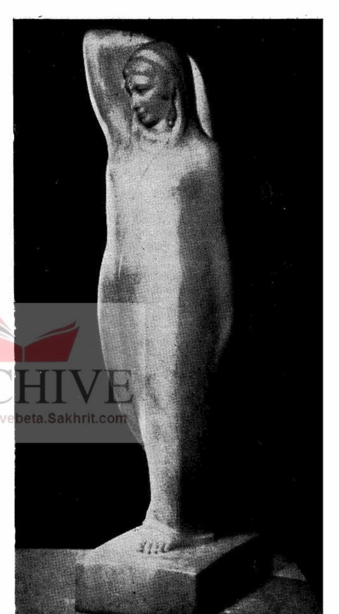


يفتتح الرئيس جمال عبد الناصر فى أعياد الثورة ، المتحف الذى اقامته وزارة الثقافة والارشاد القومى للمثال الكبير محمود مختار فى أرض الجزيرة .

وفى هذه المناسبة الفنية الوطنية الكبيرة تسهم « المجلة » بدورها فى تكريم رائد فن النحت المصرى .. وباعث الروح التليد فى فننا الحديث فتقدم على الصفحات التالية هذه المقالات والبحوث .

"مختار"
رمز ودلالة

بقلم : حامد سعيد


نحـــو الحبيب

● شيء من شاعرية النيل كما تفصح عنهـــا المراكب النيلية ذات الشراع يحف بأعمال مختـــار عندما يعبر عن فتاة الريف .

● شيء من رفق المياه ومن رقة الهواء يسوس نحت ذلك المثال عندما يصبح بحق رمزا لتحقيـــق ذاتيتنا القومية من جديد .

● شيء من حب هذه الارض الخصبة وراء بلوغ ذلك المثال أوجه عندما يعبر عن الأنوثة أكثر ممـــا يدركه الوعى ويحدده الذهن .

● هل كان من قبيل المصـــادفة أن يكون رمز تحقيق ذاتيتنا الجديدة مثالا ؟ وأن يكون رمزا لتلك النهضة من وراء الوعى : فاننا لا نقابل فى أعماله رمز ذاتيتنا الثقافية عنـــدما يهدف الى ذلك بوعيه بل عندما لا يهدف الا الى أن يعـــبر على سجيته دون ما عمل مطلوب بالذات لغرض مرسوم .

* * *

« لا رد على الرمز
وذلك لتوقف الرد على فهم المراد
ولكن المراد وهو باطن الرمز غير مفهوم
والمفهوم وهو ظاهره غير مراد
فالرد يكون على ظاهر أقاويلهم غير المرادة
دون المقاصد المرادة
فلهذا لا يتوجه الرد على الرمز »

ما يقوله « السهر وردى » عن « أهل الطريق » يصدق على « أهل الفن » تبدأ مراقى التقدير الفنى « بالموضوع » الذى يبدو أنه المراد الى « المعالجة » التى هى كيفية التناول وينتهى عند ادراك ما لا يمكن ادراكه بالذهن : الى روح العمل الفنى وما تحقق فيه من أصداء . لهذا تلزم الاشارة وينفع الايحـاء حيث يفشل التعريف والتحديد بالعبارة . وكان لزاما علينا بعد أن قلنا ما قلناه أن ننساه . فلا ماء



التــــأمل

ولا هواء ولا فتاة ولا شيء من هـذه الاشياء ولكـن روحا من أمر هذا المكان ظهر فى آلاف الصور الجميلة على مدى العصور يتجدد ظهوره فى فجر النهضة الجديدة فى بعض أعمال هذا المثال نراه على سيماء الشراع وفى الهواء وعلى المآذن والقباب والكنائس والمعابد وفى كثير من حياة الريف .

هذا الفنان الذى عاش من سنى حياته الفنيـة خارج البلاد أكثر مما عاشه فيها يعبر عن روحهـا أكثر من هؤلاء الذين لم يغادروهـــا على الاطلاق : لتحقيق الذات لا بد من توسيع الوعى ولتحقيـــق الذات القومية لا بد من الوعى العالمى .

* * *

ولكن لماذا تحقيق الذات القومية ؟ ولماذا لا نقول التعبير عن الشخصية كما يقول الناس عادة عندما يتكلمون عن الفن ويزعمون أنه تعبير عن الشخصية ؟

لم تكن الذات الفردية مجلى الفن فى هذا المكان الذى اتصل فيه أمر الفن منذ العصر الحجرى الى اليوم .

كانت الذات القومية هى المحور ، كانت الذات القومية هى التى تدفع الفن الى أشكال جديدة كلما تغيرت خبرة المجموع : عندما نطالع « أبا الهول » لا نقابل التعبير عن شخصية فنان ولكننا نشهـد أعماق ذاتيتنا.وعندما ننتقل الى ميدان صلاح الدين ونتطلع الى « مئذنة السلطان حسن » نشهد صورة جديدة لتلك الاعماق : أعماق ذاتيتنا لا أعماق فرد واحد من الافراد .

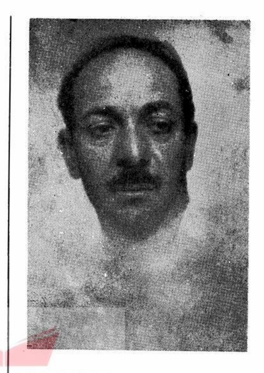
* * *

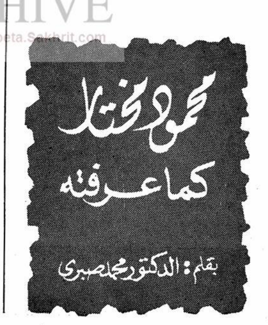
تحية لمختار أن كان له الفضل الاول بأن تتجلى فى بعض أعماله ذاتيتنا القومية من جديد .

يقال ان جميع الاشكال كامنة فى كتلة الحجر يختار منها المثال ما يشاء ويطرح ما يشاء وفى الامكان أن يقال ان داخل الكتلـــة البشرية جميع الصور الآدمية وعلينا أن نختار منها ما نشـــاء ونطرح ما نشاء وهذا هو ما صنعته هذه البلاد منذ البدايـــة وخلال التاريخ : نحتت فى الامكانيات البشرية التى لا عد لهـــا ولا حصر صورة « الانسان » . لم تنحتها فى الحجر فحســـب بل نحتتها فى الفرد وفى المجتمع البشرى الذى نقلته من البداوة الى الحضارة ، ونقلته من أوج حضارى الى أوج أعلى وسارت به خلال تجاربه تستطلع الضمير أشرف معانيه تحققها قدر الامكان وتتطلع الى امكان جديد : صورت فى تلك الكتلة الغشيمة معانى « الصبر » و « العمل » و « الشكر » و « الحب » ثم أظهرت ذلك فى نحتها فى الحجر مثلا انسانية لا فى جودة الصنعة فحسب بل فى النضج الروحى : « سكينة » هى ثمرة ذلك النضج .

* * *

لم يكن من قبيل المصادفة أن يظهر رمز النهضة الجديدة فى صورة مثال يعبر عن الأمل فى تحقيق الذات القومية من جديد .





ما زلت اذكر عقب موت أمي ، وكنت وقتئذ أؤدي امتحان الشهادة الابتدائية ، ان صندوق ملابسها فتح ونشر منه ما كان مطويا فهبت على رياح الحزن وروائحه . وما زالت تهب على تلك الرياح كلما ذكر الأحباب الذين ماتوا وقلبت بعض صفحات ايامهم السالفة . يقول الشاعر :

ولد المعزى بعضه فاذا مضى
بعض الفتى فالكل فى الآثار

واذا كان ولد المعزى بعضه فكذلك الأهل والصحب الذين عاشرناهم وعشنا معهم زمانا . وأكثر من ذلك: ان الأماكن والمساكن والمنازل التى تنفسنا فى أجوائها وامتزجت حياتنا بهيكلها ومسرحها وحناياها . المنازل التى الفناها وكانت شهودا على الزمان المولى كل ذلك بعض الانسان . وكل ذلك يبعث الحنين ويذكى لهب النار فى الرماد . وما زال بكاء الديار فى الشعر القديم يثير الشجا فى كل زمان ومكان . ولله در القائل « هذى المنازل من سعاد فسلم » . (من) هنا حرف جر للتبعيض ولكنه تبعيض يخالف وجه التبعيض الذى نصت عليه المعاجم . هذا تبعيض شاعر واضافة شاعر : يقول ان هذه المنازل منازل سعاد ، وانها من سعاد ، وبعض سعاد ..

لقد عاشرت « مختار » السنين الطوال فى القاهرة وباريس بين سنتى ١٩١٩ و ١٩٣٤ ولا استطيع ان اتمثل صورته الا فى اطار الأماكن التى كان ينزل فيها ويختلف اليها . وأهم تلك هى السنوات الثلاث الأخيرة . كنت أسكن فى شقة تطل على بستان (مونسورى) ، وكان هو يسكن فى الناحية الأخرى من البستان . وكنا نلتقى على المقاعد التى تتوسط البستان صباح كل يوم . وكنا فى معظم الأيام نتغدى معا عنده أو عندى . كان ذلك البستان واسعا ناصع الخضرة ممتلئا بالشجر الدواح . اذا جلسنا فيه استرحنا من الهم . وكان سكن مختار ذا مرسم فى الطابق الأعلى الذى يصله بالأول سلم (حلزونى) من الخشب كنت أجد متعة فى صعود درجه ومنعرجاته الكثيرة التى كنت احبها كما احب منعرجات الوادى والأزقة وبرد الظل فيها . وكنا نلتقى كثيرا فى (قهوة) على الناحية الأخرى من الميدان الذى كان يطل عليه مسرح الأوديون الشهير . ميدان جميل وقهوة رحبة نستمتع فيها بدفء الشمس واعتدال النسيم والنظر الى نهر الحياة الجارى فى ذلك الميدان الهادىء . كنا من هناك على بعد خطوات من حديقة اللكسمبورج

الزاهية ببركتها التى تتهادى على أمواجها سفن الأطفال بأشرعتها الصغيرة ، وعين الماء (مديسيس) وتماثيلها ، وقطع الرياض والزهر ، وسكك الشجر واروقته التى كنا نقضى بينها وقت القيلولة أحيانا كما كنا نقضى الصباح الباسم والفديات فى بستان مونسورى .

كان مختار صبيح الوجه طلق العنان يهتز لكل نخوة واريحية ، فنانا فى طعامه وشرابه ولباسه ومطالعاته فى الكتب والطبيعة والحياة . قرأ كل ما كتب عن كليوباترة بالفرنسية ، وكان مشغوفا بتاريخ مصر القديم والحديث . وقد تجلى أثر ذلك فى جمال الخط الفرعونى المبسط الذى ظهر فى أسلوبه كما ظهر فى تمثال نهضة مصر ، وفى قوام الفلاحات اللواتى يحملن الجرار على ضفاف النيل الخالد وقنوات مصر وترعها . وكان يفكر فى أواخر أيامه فى صنع تمثال لأحمد عرابى المصرى .

كان يقول لى دائما انه لم يصل بعد فى الفن الى التعبير الكامل . ولعمرى أى شاعر او كاتب او مثال امكنه أن يعبر عن كل مايدور بخلده ويضطرب فى فؤاده من عوالم وخيالات تنتظم الكون جميعه ؟ .. وقد يضطرب عالم الفكر والخيال وتمتد وتتباعد حدوده أمام أدق الكائنات جرما ، أمام حشرة صغيرة أو بذرة تنبت فى الأرض او ذرة من الذرات حسب الشاعر او الكاتب او المثال ان تخلق عبقريته فى نتاجه وفنه تلك اللمحة المضيئة التى تكشف لنا عن سر من أسرار الحياة وجمالها فى عالم يدق فيه كل جليل ويجل كل دقيق . وحسب مختار اننا نجد هذه اللمحة فى آثاره الخالدة .

ولكن مما لا ريب فيه أن «مختار» بين سنة ١٩١٩ وهى سنة تمثال نهضة مصر ، وسنة ١٩٣٣ وهى آخر سنة رأيته فيها فى باريس قد ازداد ذوقه صقلا ونضجا مع كثرة التمرس والمشاهدات والمطالعات . وفى الوقت نفسه ازداد مختار تواضعا كلما ازداد علما . فكلامه عن عدم بلوغه التعبير الكامل كان دليلا على حالة نفسية تقلقه وتحركه الى تحقيق المثل العليا التى كانت لا تنفك تتراءى له وتحتشد فى مخيلته وأفكاره حتى اصبحت شغلا شاغلا . ولكن الوسائل المادية كانت تنقص «مختار». شكا لى مرة من كثرة تكاليف عرض أعماله فى احدى صالات العرض فى باريس . ومرة اخرى قال لى :

« كان بودى أن أعرض تمثالا أو تمثالين من البرونز فى (السراية الصغيرة) التىيعرض فيها سنويا كبار الفنانين أعمالهم ولكن صب التماثيل فى البرونز يتكلف من المال ما لا قبل لى به . »

كان مختار فى صراع مستمر مع تكاليف الحياة . وقد احتاج الى عشرة الاف فرنك فى باريس فى سنة ١٩٣٣ لاجراء عملية له فى مرضه الأخير الذى صرعه فلم يجدها الا بعد لأى بعد أن رفض صديق كبير له أن يعيره ذلك المبلغ .

هناك ألسنة مصرية كانت تهمس او تقول جهرة « لقد باضت له فى القفص » وانه يعيش فى بذخ . والواقع أن « مختار » كان البساطة فى حياته وفنه معا . قال لى ذات يوم وكنا فى القاهرة « امنيتى أن أتزوج فلاحة ريفية تخدمنى على المائدة وتقول : ياسيدى . البساطة والهدوء كانا مطلب مختار . وقد نعم بالبساطة ولكنه لم ينعم بالهدوء لأنه ككل نابغ كان محسودا وكانت الدولة لا تسعفه بالمال الكافى وهو المثال الوطنى الأول الذى غنى النهضة المصرية وسجلها فى الحجر كما سجل فيه جمال الفلاحات واعتدال قامتهن منذ أقدم العصور . لم يجد مختار مرهما لجروحه الكثيرة الا من بعض كبار الشخصيات أمثال سعد وعدلى وشوقى . روى لى مختار أن أحد كبار المثالين الأجانب عرض على عدلى صنع تمثال له فكان رد عدلى « عندنا مثالنا الوطنى » . على أن بعض كبار المصريين من أصدقائه عاكسوه وحاربه الملك فؤاد الذى كان لا يحترم الا كل ما هو أجنبى .

كان مختار فى باريس بين سنتى ١٩٣١ و ١٩٣٣ يحمل ذراعه مشدودا الى عنقه برباط وهو يصارع الداء . كان يبتسم وهو خافض فى دعة الحمامة ولكنه لا يلبث أن يثور كالأسد الجريح ويزأر زأرة ألم وكبرياء ، ويشكو من الملك فؤاد الذى نغص عليه حياته حتى سرى السقم فى دمه وكمن فيه وأصبح كل علاج سطحيا لا يجدى .

وقد كان مختار فى آخر أيامه بعد أن طالت علته يعلم أنه سيلقى الموت فواجهه بشجاعة . واذا كان لنا أن نأخذ من موته درسا وعظة فلعل أكبر الدروس هو الصبر على الالم والمكاره التى تملأ طريق النابغين شوكا وقتادا . والثبات على المبدأ والعقيدة ولو زلزلت الأرض زلزالها .

وهناك درس آخر يتفرع من ذلك الدرس : ذلك هو واجب الدولة فى تشجيع الفنانين وأصحاب المواهب . فمما لا شك فيه أن الدولة فى عهد الثورة قد خطت خطوات واسعة ـ لم تخطها من قبل حكومة من الحكومات ـ فى هذه السبيل . ولكنى أعلن صراحة اننا ما زلنا بعيدين عن الغاية . على أن حسن استعداد الدولة وما بذلته من جهود جبارة يجعلنا نطمع لا اقول فى مضاعفة الجهود ولكن فى تنظيمها وتوزيعها بميزان .

هذا محمود سعيد زميل مختار واول مصور عبقرى فى تاريخ مصر الحديثة منحته الدولة الجائزة التقديرية ، فكانت لفتة رائعة منها . ولكنى كنت وما زلت اتمنى أن تعرض مجموعة من صور محمود سعيد فى المعارض الدولية من وقت لآخر كما عرضت فى الاسكندرية ، حتى تتجلى امام الملأ الأوربى احدى الصفحات الباهرة من فننا الحديث .

وهذا شوقى صنع تمثاله مصرى فى رومة ووضع الطليان ذلك التمثال بين تماثيل الخالدين فى العالم ، فهل تعتقد الدولة أن مهمتها قد انتهت نحو المثال ونحو شوقى ؟ . لقد اقامت الدولة مهرجانا لشوقى وستقيم له التماثيل فى القاهرة بعد رومة . ولكن «شوقى» لا يزال شاعرا محليا لا يجوز صيته حدود الشرق العربى .

انها كانت معجزة أن يصل المستشرقون الطليان قبل غيرهم الى تنسم ريح العبقرية فى شعر شوقى بالرغم من بعد المسافة التى تفصل بيننا فى اللغة والتعبير والعادات . ذلك جميل لهم لن ننساه . ولكن المعجزة الأخرى التى يجب أن نعمل على تحقيقها هى تفصيل ما اجمله الطليان الألمعيون وتحقيق عالمية شوقى بعد أن مهد لنا الطليان الطريق .

لم يكن شوقى كطاغور وغيره ممن لهم آثار بالانجليزية أو بلغة أخرى دولية وبصفة اعم من لهم آثار من الميسور ترجمتها لاقتراب لغتها من لغة الغرب . لذلك من الصعب أن يكون شوقى شاعرا عالميا . ولكن قد يكون فى مقدورنا أن نجعله عالميا لو أننا عكفنا على دراسته جادين واشتركنا مع كبار المستشرقين فى ترجمة آثاره وشرحها والكشف عن جوهر عبقرية الشاعر .

أليس شوقى هو القائل بمناسبة رفع الستار عن تمثال نهضة مصر فى ٢٠ من مايو سنة ١٩٢٨ :

وانى لفريد هذى البطاح
تفذى جناها وسلسالها
ارن بفابرها العبقرى
وغنى بمثل البكا حالها

أليس هو القائل فى التمثال :

لقد بعث الله عهد الفنون
واخرجت الأرض مثالها
تعالوا نرى كيف سوى الصفاة
فتاة تلملم سربالها
دنت من أبى الهول مشى الرءوم
الى مقعد هاج بلبالها
وقد جاب فى سكرات الكرى
عروض الليالى واطوالها
يخال لاطراقه فى الرمال
سطيح العصور ورمالها
فقالت : تحرك . فهم الجماد
كأن الجماد وعى قالها

فى هذا الشعر سحر كسحر امرىء القيس والبحترى وشكسبير لا تستطيع لغة فى العالم أن تترجمه لأن الشعر ليس مجرد معان وغوص على المعانى . ولكن قد يكون فى استطاعتنا على اية حال أن نقرب روحه الى الغربيين وأن نسقيهم من سلسبيله جرعا .

ويلاحظ أن «شوقى» اسهب فى هذه القصيدة فى الاشارة الى آثار الفراعنة وفنونهم ولكنه لم يذكر لمختار الا تمثال نهضة مصر الذى رفع الستار عنه . والواقع أن لشوقى عذره لأن آثار مختار ظلت سنوات لا تقل عن العشرين مبعثرة بين مصر واوربا . كنا لا نعرف عنها الا القليل حتى قيض الله لها وزارة الثقافة والارشاد القومى فى السنة الماضية ، فجمعت الشتيت منها فى متحف خاص . وبذلك سيكون فى مقدور أرباب الفن وعشاقه أن يشاهدوا وجه مختار الفنان الأصيل كاملا بملامحه وقسماته وجبينه الوضاء .

طالب الفنون الجميلة

يحضر الأستاذ مرتين فى الاسبوع فقط الى مدرسة الفنون الجميلة وللتلميذ أن يحضر متى شاء وأن ينصرف متى شاء . وكان بالمدرسة ثلاث ورش « اتلييه » للحفر ومثلها للتصوير ومثلها للهندسة المعمارية . وعلى رأس كل منها أستاذ .

ولما كان الاقبال على الهندسة شديدا فان له ملاحق خارج المدرسة . وأغلب الاساتذة من مجمع الفنون وأصلهم تلاميذ قدماء لتلك الورش التى أصبحوا أساتذتها نفسها . ومن الدروس التى تدرس فلسفة الفنون الجميلة وعلم الجمال والتاريخ القديم ونظامه سنة للتاريخ المصرى وسنة للرومانى وسنة لليونانى غير التاريخ الحديث المقرر لكل السنين ، وعلم التشريح وعلم الهندسة والحساب وغيرها. والمدرسةتعيش بتقاليدهاأكثر مما تعيش على لوائحها .. فالتلميذ قبلما يدخلها لابد له من خطاب توصية من الأستاذ بقبوله . وفى خلال السنة يجرى امتحان صعب للالتحاق بالمدرسة نهائيا وقد يعمل سنوات حتى يقبل ولابد له من معرفة الفن والاستعداد له قبل الدخول وكان الطلبة قبل الحرب يبقون بالمدرسة حتى سن الثلاثين ولاتعطى المصورين والحفارين شهادات ، وكانت الدبلومات يعطاها المهندسون دون سواهم . ولهذا دلالته القوية لانه ما من فنان فى العالم يعتمد على شهادته .

ومن تقاليد المدرسة التى لا تستطيع ادارتها معها حولا أن الطلبة الجدد يعاملون بطريقة الجندية أى ان طالب السنة الاولى يظل فيها خادم طالب السنة الثانية . وهكذا يحكم عليه بأن يكنس الورشة ويعد المواد التى يشتغل منها زملاؤه القدماء. وهناك « الكابورال » رئيس الجدد كالشاويش يوزع الاعمال. أما (le marrier) فهو الالفة وأمين صندوق الورشة وممثلها فى الحفلات . والجدد يخدمون القدماء فى الداخل والخارج حتى أنهم ينقلون عفشهم اذا انتقلوا من بيت الى بيت ، فهم كالعريف فى الكتاب اذا أراد دخانا أرسل التلميذ يشتريه له ، ونحو ذلك ... وتحدث فى هذا الصدد حوادث غريبة بوهيمية حقا ، ومن ذلك أن أحد القدماء صعد الى مسكنه بالطابق الثالث يدخن غليونه ، وأمر التلميذ الجديد بأن يفسح الطريق لبصاقه ، فوقف الجديد فى وسط الشارع وبيده عصا طويلة يصد بها الناس عن المرور فى دائرة بصاق القديم .. والناس ينظرون ويعجبون ويزدحمون ويضحكون ، لأنهم يعرفون شذوذ طلبة الفنون .

ولا مندوحة للجدد أبدا من الطاعة مهما كبرت سنهم وطالت لحاهم ... ولابد للجديد من أن يدفع للقدماء تكاليف دعوة يشربون فيها نبيذا ويأكلون محارا (huitrer) وخبزا وسردينا بحسب المبلغ الذى يتبرع به الجديد وبحسب مقدرته . والشهر الاول عادة كله دعوات ومآدب وكل جديد يدفع بدوره تبعا لذكائه أو غفلته وخفته أو ثقله !..

ولما وصلت نبهنىأستاذى الى هذه الدعايات التىتقسوأحيانا حتى يموت منها بعض الطلبة لاسرافهم فى المزاح « اذ وضعوا مرة تلميذا جديدا فى المجارى حتى اختنق » ، ووضعوا آخر فى برميل وتركوه يصرخ فيه على رصيف السين حتى ساقه الشرطة الى القسم . أما اذا غضب الجديد فالويل له ، وقد يؤدى الامر الى خروجه من المدرسة نهائيا .

ولقد كان نصيبى كجديد أن يحكم على بالتجرد من جميع ثيابى وأبقى عاريا تماما ولم تكن تنفع مقاومة أو شفاعة . فرضخت من فورى كما رضخ زملاء لى من قبل فشدوا وثاقى الى كرسى وأنا عار كما ولدتنى أمى ووضعوا على راسى تاجا من الورق على شكل فرعونى وكتبوا عليه « رمسيس الثانى » . وحملونى على نقالة رفعوها على أكتافهم وخرج موكب الطلبة فى جموع غفيرة يتقدمنا من يفسح لنا . وسرنا كذلك من المدرسة الى عرض الطريق حتى كنيسة « سان جرمان دى بريه » فى آخر شارع بونابرت . وكان المطر يتساقط رذاذا فوصلنا الى قهوة بونابرت والناس من حولنا ينظرون ويبسمون وهم جميعا يعرفون عادات مدرسة الفنون الجميلة وتقاليدها .

وهناك وضعونى كما أنا على خوان فى المقهى وطلبوا طعاما وشرابا وجعلوا يرموننى بالفضلات وقشر المحار وكأنهم يقدمون الى ـ على طريقتهم ـ الزلفى والقرابين .

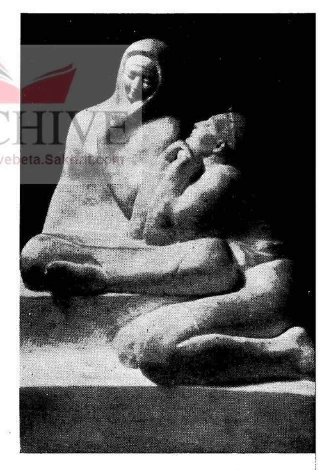
وتولى اثنان منهم اطعامى لاننى كما سلف القول كنت مقيدا وكان بيننا طالبات أيضا مشتركات فى هذا الاحتفال ...

هذا ، وغير هذا مما يشابهه ومما اشتركت فيه ، قد خلق فى للحال انطلاقا من قيود المحافظة وحبا فى الحرية وتكسير أغلال الكلفة .. فهو يعد من الانقلابات التى طرأت على نفسى وكان لها أثر فيها طول حياتى .

مختار

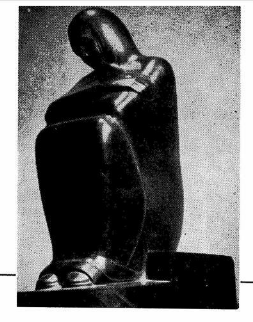
ملامح من شخصيّة مختار

مناجاة الحبيب



كانت الأيام مثقلة بقتامة الحرب وبأسها .. وطرقات باريس يخيم عليها الخوف والحزن بعد سنتين خاضتهما فى غمار الحرب الاولى .. وقد عرف فى هذه الايام الجوع ، وبدأ يعانى الضياع .. مرتب البعثة انقطع وروده .. ومعارض الفنون اغلقت أبوابها .. وجنين الفن الحديث يتكون فى مونبارناس .. ولكن ملامحه تبدو شوهاء تحمل طعنات المعارك وقتامة الأيام .. فى تلك الأيام كان كثيرون غيره يعيشون فى المجهول .. يعانون مثله مأساة الضياع والفقر .. « برانكوزى » النحات الذى أصبح احد أعمدة الفن الحديث يغسل الاطباق فى مطعم بمونبارناس ليستعين على الحياة .. و « موديليانى » مشرد بين « الدوم » و « الروتوند » .. و « بيكاسو » على ربوة مونمارتر يستنشق « أزهار الشر » .. ويهيم مع جيل من الفنانين يحلم بأحلام « بودلير » و « فيون » ..

أما هو فيقطع الطريق بين الحى اللاتينى ومونبارناس مخترقا حدائق « لكسمبرج » .. ويجلس طويلا عند نافورة « كاربو » يفكر فى مخرج من ازمته .. الطعام يكفيه منه قطعة من الخبز وقدح من القهوة .. والملابس لا يشغله مظهرها الرث الفقير .. ولكن أهم ما يعنيه هو الاحتفاظ بأتيليه شارع فرانسوا جيلبير .. هذه الشقة المتواضعة التى تطل على منظر ريفى يذكره



الحــزن

بقلم : بدر الدين ابو غازى

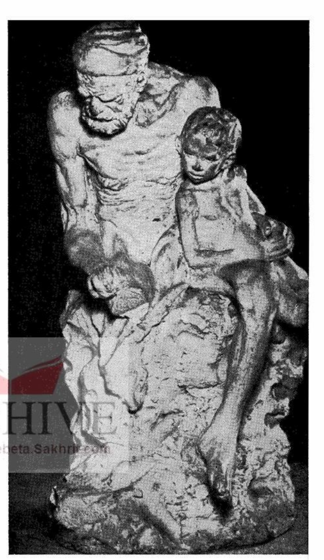
ايزيس

ببلاده .. ومن اجل هذا الاتيلييه اشتغل بمصانع الذخيرة شيالا للقنابل .. ولكن مظهره وشعره الذى كان يميل فى ذلك الوقت الى الاحمـرار ، ووجهه الذى حفرت فيه الأيام الأخاديد برغم شبابه لم يرق لرئيسه بالمصنع فأخذ يتعقبه ويتهدده بالطرد .. وكان له سلاحان يستعين بهما فى ايام شدته : الثورة والسخرية .. وفى هذه المرة لجأ الى السخرية .. فجلس فى ركن من المصنع يصب كل سخريته فى مجموعة من الرسوم الكاريكاتورية لرئيسه .. ولمحها الرئيس خلسة وظن محمود مختار انه مقضى عليه بالطرد من المصنع، ولكن هذه الرسوم الساخرة كانت المنفذ الى قلب رئيسه فقربه وآثره ، وكان يعفيه من عمله الشاق بشرط أن يمده كل يوم بمجموعة من الرسوم .

وهكذا قدر له أن يحتفظ بمسكنه وان يجتاز الأزمة الخانقة .. وظل له هذا المكان الصغير بشارع فرانسوا جيلبير ينحت فيه احلامه عندما ينفض يديه من عمل المصنع .

* * *

وكان الاتيلييه دائما ضرورة لحياته .. فيه يجد عالمه الرحيب ، وبدونه يحس بالضياع .. فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة كان له بالمدرسة اتيلييه خاص يقضى فيه أغلب ساعات أيامه ، وفى باريس



المتسول

خاض من اجل مسكن فرانسوا جيلبير معارك حتى استطاع ان يقنع المشرفين على بعثتــه بضرورة تخصيص مشغل له .. وحيثما أقام كان بيتــه يجمع بين المسكن والمرسم .. هكذا كان بيتــه الصغير فى شارع الأنتكخانة بالقاهرة ، بين مجموعة من البيوت التى كان يسكنها أهل الفن والأدب فى ذلك الجزء من الطريق المواجه للمتحف المصرى قبل أن تنشب فيها معاول الهدم اظفارها الحـديدية وتمحو آثارها .. وهكذا كانت بيوته التى سكنهـا فى باريس ، ومن أجل هــذه المراسم كان يخوض معاركه ..

مرت به ازمة مالية وهو يستأجر مرسم الأنتكخانة فتوقف عن دفع الايجار فترة ، وسافر الى باريس، ولما عاد وجد مرسمه يحتله المصور « هدايت » بعقد جديد مع صاحب البيت .. ولم يطـق أن يرى مرسمه قد سلب .. ويروى هدايت أن « مختار » جاءه ثائرا يطلب اليه مغادرة المرسم فامتنع .. فما كان منه الا ان القى له بادواته فى الطريق ، واستعان بالبوليس ، واخـرج هدايت من المرسم . وما أن تسلم المكان حتى عاودته روحه الطيبة ، فدعا هدايت اليه وقال له : تستطيع أن تعتبر هذا المكان مرسمك .. تأتى اليه فى اى وقت تشاء .. ولكن أن تستولى عليه بهذه الطريقة فهذا ما لا اقبله .

وكانت كل مراسمه تأخذ طابع الورش .. فهو يكره طابع الصالون التقليدى الذى كان يغلب علـى مراسم كثير من أساتذة النحت فى اوروبا ، ويؤثر عليه مظهر الورشة .. وكان يبدو فى ساعات العمل كعامل بسيط .. يشمر عن ساعديه ويضع على راسه قبعة من ورق تقيه وهج الشمس ويجلس علـى المقاعد الخشبية ، او على قطعة من الحجر وفى هذا الجو يدير مناقشاته .. بسيطة .. نابعة من القلب .. يشع فيها بريق الملاحظة والذكاء ..

* * *

وكانت هذه البساطة دائما طابعه .. الرسميات والتقاليد الاجتماعية الشكلية اكثر ما يضيق به .. كان عليه يوم الاحتفال الرسمى بازاحة الستار عن تمثاله نهضة مصر أن يرتدى « الردنجوت » وفقـا لعادة العصر .. وكان شديد الضيق بها ، وبالمظاهر الرسمية التى تحيط بالاحتفال ، وبينما كان غـيره يحيط بالملك وبالرجال الرسميين وقف هو بعيـدا عن هذه المظاهر ، وطلبه الملك ليصافحــه فتلفت الحاضرون بحثا عنه ، ونودى على مختــار دون مجيب ، وأحرج رجال التشريفات ، واخيرا وجدوه فى الجانب الآخـر من الميدان يمـزح مع بعض الاصدقاء .

لقد أدرك من جو الحياة الفنية معنى الحـرية والانطلاق ، وتعلم كيف يعيش حرا ويدع الآخرين يتمتعون بحريتهم .

كان أحب شيء اليه البساطة والوضوح ، وابغض شيء اليه التكلف والنفاق .. يكره أن يؤدى زيارة رسمية تمليها الأوضاع الاجتماعية فى حين يقضى يوما بأكمله فى محطة قطار ليرى صديقا علم انه سيمر بها ..

هذه البساطة كانت شعار حياته ، ومنها كانت رحابة نفسه وما تفيض به من مودة وحب للأصدقاء .. كان يؤمن بأن لأصدقائه الحق فى كل ما يملك ، ويبذل من اجلهم اقصى ما يستطيع .. عندما سافر الى باريس مبعوثا وبقى زميلاه يوسف كامل وراغب عياد كان يرسل لهما ملحا فى أن يحضرا لاستكمال دراستهما تباعا ، ويعرض عليهما صادقا ومتحمسا ان يتقاسم معهما مرتبه .. وعلم قبل ان يغادر باريس ليقيم تمثال نهضة مصر ان صديقه المهندس «فريد نجم» الذى قاسمه أيام الشقاء بها يسعى لاقتراض مبلغ من المال من آخرين ، وانه يكتم عنه الخبر حتى لايضطر الى اعطائه المبلغ الذى يحتاج اليه وهو على أهبة السفر ، فذهب الى صديقه ثائرا .. وقال له : انك تعلم اين اضع نقودنا .. اذهب الى البيت فورا .. وخذ من الأدراج ما تشاء ..

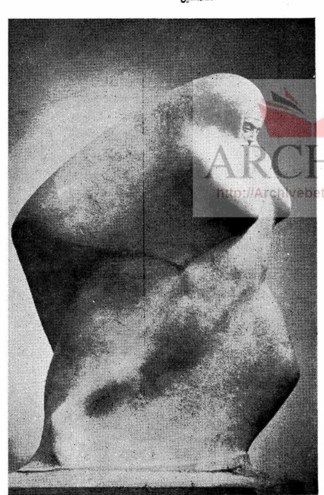
وكان من عادة مختار حين يأتيه مبلغ من المال ان يوزعه فى كل اركان البيت .. فى أدراج الملابس .. وفوق الدواليب .. وتحت المقاعد ، وبين صفحات الكتب ، فهو لم يكن يعرف لاسرافه حدودا .. وكان يعمل على اخفاء نقوده فى أماكن متعددة ليستعين بها عندما ينفد المال من يده .. واحيانا ينسى مكان النقود .. ويظل يبحث عنها .. فيكون لفرحة اكتشافها وقع سعيد فى نفسه .. وكان يؤمن أن لأصدقائه أن يضعوا أيديهم حيثما يضع نقوده ، ويأخذوا منها حاجتهم .

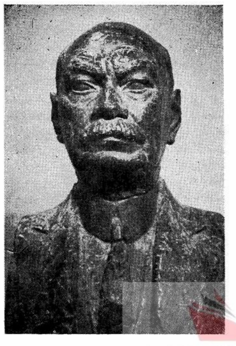
وعندما يدعوه صديق لتناول الطعام ، كان يشترط دعوة أصدقائه ولو لم يكن الداعى يعرفهم جميعا .. وكان يتفنن فيما يقيمه لأصدقائه من ولائم فى أيام الرخاء ، وما ينظمه لهم من رحلات سواء فى مصر أو فى فرنسا .

* * *

هذه الروح كانت تقربه الى مجموعة من الأصدقاء ممن آمنوا مثله بالحرية والبعد عن التكلف ، من بينهم ثوار الفكر امثال هيكل ، ومحمود عزمى ، ومحمد صبرى ، وسيد كامل . ومنهم رجال الاقتصاد والطب والقضاء والأدب الذين آمنوا مثله بحاجة الحياة الاجتماعية فى مصر الى الحرية والتنظيم ، أمثال على ابراهيم ، وسامى كمال ، ومصطفى مختار ، وسيد شكرى ، وعبد الحميد فهيم ، وعبد الحميد بدوى ، ومصطفى عبد الرازق ، وحافظ عفيفى ، وويصا واصف ، واحمد زكى أبو شادى ، وعزيز المصرى ، وداود بركات ، واحمد نجيب ، وكانوا جميعا برغم مشاغل مناصبهم ومسئولياتهم يستهويهم الفن والثقافة فى آفاقها الواسعة ..

الخماسين



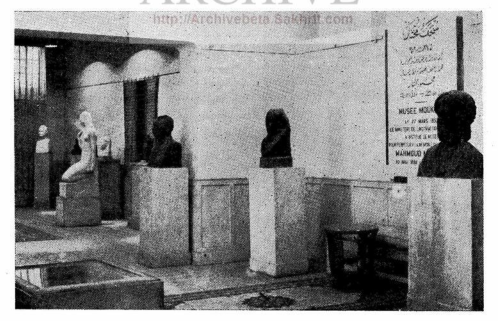


عدلى يكن

وبسبب حبه للبساطة والتحرر كان يستهويه مجلس حافظ ابراهيم اكثر مما يستهويه مجلس شوقى برغم ليال كثيرة قضاها بصحبته فى كرمة ابن هانىء يتجاذبان حديث الفن والشعر .

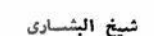
وفى مجالس هؤلاء الأصدقاء كان يبدو وجهه الحقيقى ، وروحه المرحة الساخرة ، وتختفى معالم القسوة والغضب التى كانت خط دفاعه وهجومه على المرائين والفضوليين ممن يسعون الى مجلسه .. وكان هذا الوجه العابس هو صورته الخاطئة عند من لا يعرفه .. اما وجهه الحقيقى فهو قلبه الذى يفيض بالطيبة والرقة .. هو ذلك المزيج من الهدوء والحزن والشاعرية التى ترنم بها فى تماثيله، والتى كات تنعكس على حياة المحيطين به والمقربين منه .. وقلبه الحقيقى يفيض بحب الطفولة .. يسعى الى بيوت أصدقائه ليقضى ساعات مرحة مع أطفالهم حاملا لهم الحلوى والهدايا . وبرغم مشاغله وهمومه لم يكن ليخلف وعدا قطعه لطفل .. وعد مرة أطفال صديقه « ارمان ميجليه » فى باريس بأن يصنع لهم عرائس عيد الميلاد و « مهد المسيح » .. وحل موعد العيد وكان مشغولا بعمل تمثال ، ومع

جانب من أول متحف لمختار بمتحف الفن الحديث



ان وحى الفن كان يستغرق كل طاقاته ويصرفه عن كل ما فى الحياة ، فانه قطع هذا الوحى ــ ونادرا ما فعل ــ ليشارك الأطفال فى صنع عرائس العيد..

هذا الحب للطفولة يجاوره حب آخر للحيوان ، فبرغم عنفه فى صد الفضوليين عن مرسمه حين يستحوذ عليه العمل ، فانه لم يستطع ان يدفع قطة ظلت جالسة على كتفه وهو ينحت تمثال « عروس النيل » بل كان سعيدا بها .. وقضى ساعات العمل فى التمثال والقطة على كتفه ترقبه .. وحين كانت تواتيه فكرة تمثال كان يندفع لتنفيذهـــا فى يسر وتلقائية .. كانت حركة يديه تمضى فى سرعــة ، ولمساته الأولى التى يضعها تحمل كل نبض فكرته حتى لا يكاد يعيد فيها النظر بعد ذلك .. اللمســة الأولى ، والتشكيل الذى يخرج من أنامله يستقران فى ثبات ورسوخ دون اعادة او تعديل . وفى نفســه



شيخ البشارى



دائما طاقة متحركة نحـو التعبير بأشكال لا عداد لها تفيض بالشجن وموسيقية النحت .

على أن هذه الرقة كان يقابلها اعتداد وكبـرياء وثورة فهو يقول :

« اننى مثل الدب ، احتفظ بهدوئى وسكينتى . ولا اعتدى على أحد ، ولكنى مثله أيضا أثور واحطم عندما يعتدى على » .

* * *

كان حريصا على أن يؤكد كرامة الفنان التشكيلى ومكانته فى المجتمع اذ كان يخشى أن يمر الفنـــان بالدور الذى مر به المحامى والممثـــل والصحفى وغيرهم من أصحاب المهن الجديدة فى المرحـــلة الأولى لظهورهم ، ويلقى ما لقوه فى البدء من سخرية وعدم تقدير . وقد خاض من أجل هـــذه الكرامة معارك حتى استطاع أن يضع الفنان موضع التقدير من المجتمع ..

ولكنه برغم هـــذا الاعتداد كان يحرص على أن يقف على رأى العارفين ، ويعرض أعماله عليهـــم ويناقشها ويتقبل النقد . ومع ما بلغه من مجـــد وشهرة فانه ظل يخاطب اساتذته بلهجة ملؤها الود والتقدير ، ويحرص على أن يختم رسائله لهم بعبارة « تلميذك الوفى » ..

والى جانب هذا الاعتداد كانت له ارادة صارمة .. ارادة تدفعه الى أن يقسو على نفسه ويخوض الأشواك من أجل فكرته ، واستطاع بهذه الارادة أن يحقق أعمالا باهرة .. انشاء جهاز متخصص للفنون الجميلة ، ايفاد البعثات ، اقامة المعارض ، تخصيص اعتمادات فى ميزانية الدولة للمقتنيات الفنيـــة ، انشاء مدرسة الفنـــون الجميلة العليا ووضـــع برامجهـــا ..

وبرغم اغراء السلطة فانه ظل معرضـــا عن كل المناصب التى عرضت عليه .. كان يعتقد ان الفنان لا يجوز أن يشرك مع رسالة الابداع الفنى عمـــلا آخر ، وكان يؤمن مع جورج ديهاميل بأن « السلطة الزمنية قبر ذهبى للموهبة » .. ولكنه قبل القيام بمهمة واحدة .. مهمة تنظيم مدرسة الفنـــون الجميلة والاشراف على برامجها فى بدء انشائهـــا ؛

وكان يدرس فن النحت لطلبتها دون الارتباط بقيود الوظيفة .. في هذه الفتـــــرة كان سعيدا برؤية المواهب الناشئة ، حريصا على أن يشجع الطلبـــة ويقتنى بعض أعمالهم لنفسه .. وكان يبث فيهـم شجاعة الراى وحب الفن ، ويوجههـــم الى منابع بلادهم المجهولة . وذات يوم راى تمثال «فينوس» وقد ظلل بعض الطلبة مواضع من جسم التمثـال وعبثوا بها .. وكان لا يطيق أن يرى الفن يبتذل ، فجاوزت ثورته المدى ، والقى على مسمع الطلبـــة درسا قاسيا ثم انصرف ، وكان آخر عهده بهم .

* * *

هذه الارادة التى لا تعرف الوهن هى التى اقتحم بها محاجر الجرانيت بعد أن استعصت على الفنانين منذ عصر الفراعنة ، وهى التى دفعتـــه الى ابداع روائعه الفنية برغم ما لقى من ظروف قاســـية .. لقد آمن دائما بمعنى كلمة المثال انطوان بورديل : « ان سر الفن فى الحب » ، فتفانى فى حب فنـــه ووهب له حياته وضحى من أجله بكل الاعتبارات . وكثيرا ما تجمع فى يديه المال ، فلا يلبث أن ينفقـه على اخراج تماثيله ، وحرص على أن يبرزهـــا فى أروع الصور عن طريق أكبر بيوت « السبك » وكان يقيم معارضه فى اكبر قاعات العرض . كل هـــذا بجهود فردية وحيدة دون معونة الدولة أو رعايتها .

وعنـــدما أقام معـرضـــه الفـــردى الأول فى باريس ١٩٣٠ فى القاعة التى عرضت أعمال «رينوار» و « جوجان » و « فان جوخ » اقتنت الحكومة الفرنسية أحد تماثيله لتضعه فى متاحفها ليمثـــل الفن المصرى المعاصر ، وتحدثت صحافة العالم كله عن عبقريته وميلاد مدرسة مصرية جـــديدة على يديه ، فى حين ظلت الحكومة المصرية معرضة عن هذا العمل العظيم ، فلم يتلق منها ولو مجرد خطاب تقدير .

لكن ارادته كانت تنتصر دائما على كل العقبات ، وترتفع فوق الصغائر .. فظلت الأوساط الفنية فى الخارج تردد قصة كفاحه الكبير وتنظر اليهـــا بكل تقدير .. ولم ينسه من عاصروه منهم وبهرهم حماسة هذا المصرى الذى جاء يطرق أرضا جديدة بثقة واعتداد . فلما بدأت بعوث الفنانين المصريين الى الخارج كان معاصرو مختار من أهل الفن يقدمون لهم كل أسباب المعونة والتأييد، لأنهم جاءوا من بلده، تدفعهم الى ذلك ذكرياتهم عن حماسته وقـــدرته ، وما بثه فيمن احاطوا به من روح الصداقة .

* * *

فى نهاية حياته القصيرة أصيب مختـــــار مثل « ليوناردو دافنشى » و « رينوار » فى أداة ابداعـه وتعبيره .. فى يده .. ولكن ليوناردو حين شلت يده تحول الى وجه آخر من وجوه عبقريته .. الـــى الكشف والاختراع .. ورينوار استطاع ان يمـزج الوانه بيد تسرى فيها آلام الروماتيزم ، ويرســم لوحاته الأخيرة بأصابع مرتعشة .

أما هو ففنه كان يحتـــــاج الى كل قوة يده ، والمرض ينخر عظامها .. ولكن عقله كان أشـــد كبرياء من أن يترك المرض يؤثر فى جـــرأة نفســه واقبالها .. فظل برغم معالم الموت التى تزحف عليه يحلم بالمستقبل .. كان هذا البريق فى عينيـــه .. هذا المزيج من الحلم والكبرياء والذكـــاء والارادة ينطفىء ، ولكن نفسه من الداخل ما زالت تضىء .

وفى تلك اللحظات كان يعيش على كبريائه ويرفض أن يراه الناس فى ضعفه ، ويصد عن بابه أصحـــاب المراكز والنفوذ الذين يدفعهم الفضـــــول وحب الاستطلاع الى زيارته فى الوقت الذى يرحب فيـــه بعامل بسيط عرفه فى احد المصانع الصـــغيرة بحى درب الجماميز ، ويجلس الى جواره يتذاكران معا أيام الحى العتيق ..

وحين يبقى وحيدا يفكر فيما أبدعه من فـــن .. ويخط فى ذهنه معالم تحول فنى كبير كان يتهيأ له ، وتنميه لحظات التأمل الطويل ..

ومات مختار قبل أن يتم الثالثة والأربعـين .. وكثيرا ما يعاودنى هذا التساؤل .. ماذا كان مقدرا له أن يفعل لو امتد به العمر الى السن التى بلغهـــا عمالقة فن النحت ..؟ ماذا كان يخلف لو مات فى عمر « رودان » مثلا ؟.



ابن البـــلد

حياة مختار في سطور

- ولد فى ١٠ من مايو سنة ١٨٩١ ببلدة طنبارة من أعمال المحلة الكبرى وأمضى طفولته فى قرية نشا من قـرى المنصورة .

- التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عند انشائها سنة ١٩٠٨ .

- سافر الى باريس سنة ١٩١١ ، وتتلمذ فى مدرســة الفنون الجميلة على المثال الفرنسى كوتان صــاحب تماثيل كوبرى اسكندر بباريس ... وأتقن الدراسات الاكاديمية ، كما شــهد ثورة الفن الحــديث فى مونبارناس ، وعمل فى أثناء فترة وجــوده بباريس مديرا فنيا لمتحف جريفين للتماثيل الشمعية .

- عرض فى سنة ١٩٢٠ نموذج تمثاله نهضــة مصر من الرخام وحاز عليه شهادة تقدير ضمن ٦٠ تمثــالا ميزتها لجنة تحكيم صالون الفنون من بين الاعمــال الفنية المعروضة ، لمئات الفنــانين الفرنســيين والاجانب .

- عاد الى مصر فى منتصف ســنة ١٩٢٠ اذ دعتــه الامة لاقامة تمثاله .. وقد قضى فى انجازه ثمانيــة أعوام بسبب مقاومة بعض الجهات الرسمية لفكرة التمثال ، وصنعه من حجر الجرانيت الذى اقام منه المصريون القدماء معابدهم وتماثيلهم .

- عرض بعض أعماله فى صالون الفنون بباريس ســنتى ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ ثم أقام معرضا خاصا لاعماله بها فى قاعة برنهيم الصغير سنة ١٩٣٠ .. وكان هــذا المعرض حدثا فنيا هاما دعا النــاقد الفنى الـكبير ريمون ايكولييه الى أن يقول « ان نظرة الى الاربعين تمثالا من الرخام والبرونز والحجر المعروضة فى قاعة برنهيم الصغير لتدل على أن العالم قد أضــاف اليوم الى فنانيه مثالا عظيما »

- شغل فى الفترة بين سنتى ١٩٣٠ ، ١٩٣٢ فى اعـداد تمثــال ســعد زغلول ، ومجموعة الرموز القـومية التى سجل بها روح الشعب وحياته ومثله حــول قاعدتى التمثالين .. وقاومته الحكومة فتعطل العمل ومرض .

- توفى فى ٢٧ من مارس سنة ١٩٣٣ .

"نهضة مصر.. وعصر مختار"



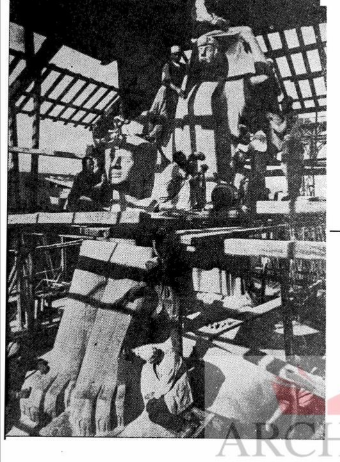
ولقد كان لبداية مختار روعة القــوة والثبات ، فهو قد دخل بفنه الى المجتمع من الباب الكبير .. لم يبدأ بفن الخاصة ، وانما بدأ بعمل ضخم جهير ربط بينه وبين القومية ، ومن هنا سيطر اســمه وتمثاله على فترة يمكن بحق أن تعتبر عصره ..

وما كانت هذه البداية غريبة عليه ، وانما كانت متسقة مع شباب تجربته الفنية فهو منذ اتجــه الى دراسة الفن بمدرسة الفنون الجميــلة سنة ١٩٠٨ وحلم « العمل الكبير » يستحوذ على مشاعره ... دعاه فى عصر مصطفى كامل الى تماثيل البطــولة العربية فأخرج « خالد بن الوليد » و « خولة بنت الأزور » و « طارق بن زياد » حين كانت أمجــاد العرب هى نغمة العصر السائدة تتردد فى مؤلفــات الأدباء ، وفى المسرح المصرى الناشىء ، وفى قصائد الشعر .. وحين رحل الى باريس ، صــور مصر بأسلوب بطولى يذكر بأسلوب «رود» صاحب تماثيل « قوس النصر » .. صورها وهى تستل سيفها لترد به كيد المستعمرين ..

ولكنه ينتقل من التمثال الذى يسجل الحدث ، الى التمثال الذى يسجل الفكرة ... المعنى العميق لليقظة الشاملة التى دبت فى البلاد ، وعودة الروح الى ارض الوادى .. تلك الروح التى تمثلت فى ثورة الفكر ، وثورة الحياة الاجتماعية ، وفى النهضة التى سادت كل نواحي الحياة ... ومن هنا جاءت فكرة نهضة مصر فى تعبير مختار جماعا لروح العصر .. هى فكرة البعث التى ترددت فى شــعر شوقى فى مناجاته « لأبى الهول » ودعوته الى اليقظــة وهى الفكرة التى استوحاها نفسها مصطفى صادق الرافعى فى النشيد المصرى الوطنى الذى وضعه سنة ١٩٢٠ حين يقول :

« ربــا أبو الهــول ركبنا ربض
وبضة جبار على الارض قبض
فالفزع الاكبر يوما لو نبــض »

ومن هذا المعنى نفسه صاغ توفيق الحكيم الاطار الخارجى لعودة الروح :



« انهض . انهض يا أوزوريس
أنا ولدك حـــوريس ...
جئت أعيد اليك الحياة ...
لم يزل لك قلبك الحقيقى ...
قلبــــــــك المـــــــاضى »

وفى الوقت نفسه كانت فكرة البعث التى عبر عنها التمثال من ابرز مشاعر الثورة تمثلت فى اتخــــاذ الأمجاد القديمة رموزا لمظاهر الحيـــاة الجديدة ، فكانت المدارس والجماعات والمنشآت تتخذ أسـماء « آمـــون » و « رمسيس » و « الأهــــرام » و « أبو الهول » شعارات لها . ولذلك كان لظهور تمثال مختار صدى فى النفوس اذ جاء تعبيرا رائعا عن مشاعر تتجاوب فى الجو فوجـــدت فى فكرة التمثال رمزا لها .

واذا كان التمثال من حيث هو فكرة قد لقى هذا الصدى ، فقد صادف أيضا من حيث هو حـــدث تجاوبا عميقا سواء رجـــع ذلك للحظـــة ظهوره أو لظروف اقامته والأحداث التى صاحبته .

التمثال والروح الوطنى :

فالتمثال تصادف ظهوره فى باريس ، وعرضه فى صالون الفنون حين كان رجال الوفد المصرى هناك يدعون للقضية المصرية ويطالبون بالاستقلال بعـد ثورة سنة ١٩١٩ .. وكان اكتشـــافهم لمختـــار فى باريس ورؤيتهم تمثاله مفاجأة أكدت الثقة بنهضة البلاد ولقد عبروا عن هذا المعنى فى مقالات نشروها بجريدة الأخبار . كتب المرحوم ويصـــا واصف فى ٢ من مايو سنة ١٩٢٠ مقالا عن « محمود مختـــــار والنهضة الفنية فى مصر » قال :

« لما ذهب الوفد لباريس دعاه أعضاء الجمعية المصرية الى حفلة شاى فقدموا لنا من ضمن الطلبة المصريين (محمود مختار) وقالوا لنا انه رئيس حفارى معهد « جريفين » فدهشـــــت لانى لم نسمع اسم مختار قبل هذا اليوم مع انه خيبه هذا الحفار « جريفين » الطائر الصيت فى العالم وقلت فى نفسى كيف أن (مختار المصرى) يخلف جريفين وكلنا يجهل اسم مختار فقصدت الى متحف جريفين لأرى ما صنعته يد مختار .. ووقع نظرى على تمثال ويلسن وهو تمثال بديع الصنع فسألت الحارس هل تعرف جنسية مختار فتبسم وقال انه مصرى ثم وقع نظرى على منظر من أجمل ما رأيت وهذا المنظر يمثل كليمنصو واقفا يتوكأ على عصاه المشهورة باسمه وأمامه فوش وبيتان ثم رأيت أشياء أخرى أبدع من هذه مثل منظر الهجوم بالدبابات وكلها من صنع مواطننا مختار فقصدته فى معمله بالمتحف وأظهرت له اعجابى وأكدت له ولم أكن مبالغا فى قولى أن أحسن ما رأيته فى المتحف هو صنع يديه ... أن عملا مثل عمل مختار فيه نشر للدعوة المصرية أكثر مما يمكن أن ينشر بطريق الخطـــابة فى الاندية والكتابة فى الجرائد فمتى رأى الجمهور فى أوروبا عملا مثـــل أعمال مختار حكم بنهوضنا .. »

وكتب مجد الدين حفنى ناصف من باريس يصف فرحة الطلبة المصريين يوم افتتاح صالون الفنـــون فى باريس وجموعهم التى وقفت على الطريق الذى

تقوم على مشارفه المسلة المصرية انتظـــارا لموكب رئيس الجمهورية فى طريقه الى افتتاح صالون الفنون حيث عرض تمثال مختار .. ووصف أيضا الزهو الذى تملكهم حين أعلن فوز التمثال بشهادة شرف .

لذلك كان للتمثال الى جانب روعة الرمز ، دلالة الحدث الوطنى الكبير ... ومن اجل هذا وجـه المرحـــوم أمين الرافعى الى الأمة المصرية فى ٣٠ من ابريل سنة ١٩٢٠ نداء على صفحات جريدته الأخبار



للاكتتاب لاقامة التمثال فى مصر واكد فى ندائه اتصال الفكرة بالدوافع الوطنية قائلا :

« لقد قام مختار بواجبه دون أن ينبهه أحد اليه فأصبح فرضا مقدسا على الامة أن تقدر هذه الوطنية حق قدرها وتقـــوم بواجبها نحوه ونحو نفسها »

وقد تردد هذا المعنى الوطنى فيما نشرعن التمثال عند عرضه فكتبت المجلة الحديثة للفنون فى باريس سنة ١٩٢٠ « لا يجوز الاكتفاء باعتبار هذا التمثـال مظهرا بديعا من مظاهر الفن وانما هو فى الحقيقـة الرمز المتوقع لأمانى أمة تريد أن تسترد فى العـالم ذلك المكان الرفيع الذى يؤهلها له تاريخها المجيـد وموقعها الجغرافى وما اشـــتهر من قديم الزمن عن خصب ارضها التى تضرب بها الأمثال وما اتصف به أبناؤها العاملون من فضائل أصبحت عندهم فى حكم التقاليد .. »

التمثال والثورة :

على أن للتمثال الى جانب مدلوله الوطنى ، مدلولا ثوريا ، فهو أول أثر فنى يقام فى عهد « السلاطين » ولكن صاحبه بدلا من أن يصنع تمثالا للسلطان اقام تمثالا للشعب ، وجعل من الفلاحة رمزا لمصر فكانت بدايته ايثارا لطريق الشعب على طريق القصر ... ولعل هذا المضمون الوطنى والمضمون الثـــورى فى التمثال هو الذى ربط الشعب به وزاد حماسة له.. وفى موجة هذا الحماس لم تلق فكرة اقامة تمثـال لتخليد النهضة معارضة دينية بل أن رجال الدين انفسهم كانوا يدعون لاقامة التمثال والاكتتاب له فى المساجد .. ولم تستطع قوى الرجعية أن تحول دون الدعوة الجارفة التى شملت الفلاحين والعمــــال والتلاميذ والمرأة المصرية التى كانت فى بدء طريقها الى الحياة العامة وامتدت الى كل الطوائف التى تسابقت للاكتتاب لاقامة التمثال .. ولم يكن يسيرا أن تقف السلطات فى وجه هذا التيار الذى ايده المفكرون فوافقت الحكومة على اقامة التمثال فى ميدان المحطة وهيأت له الأسباب بل ان الملك (فؤاد) نفسه ازاء هذه القوة التى فرضت نفسها لم يستطع الا ان يستجيب لها ويدعو هذا المثال ابن الشعب لمقابلته ويعده بأن يزور موقع التمثال فى ميدان المحطة ويجلس أمام المثال ليصنع له تمثالا كما كان يفعـــل ملوك عصر النهضة الأوربية .. ولكن الزيارة لا تتم ، ويبدأ عمل التمثال فيبدى الملك ملاحظة تغضب مختارا فيحطم بعدها التمثال وما زال من الطين ، ويصنع بدلا منه

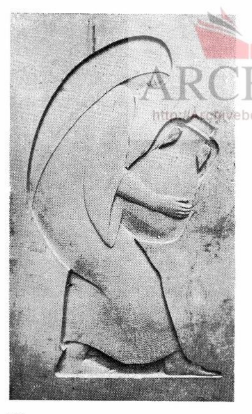


تمثالا كاريكاتوريا للملك .. ولكنه يظهر فى الخفاء كأدب المقاومة ويحاول اصدقاؤه أن يخفوا معالم الحدث حتى لا يطيح به السلطان .. اما مختار فقد كان سعيدا بأنه ثار لنفسه ولكرامته كفنان .. وكان تمثاله « نهضة مصر » تجربة كبيرة لاقرار مبدأ الكرامة الفنية .. ولم يتردد فى سبيل هذه الكرامة من أن يصد كل مساس بها .. حرص على أن يؤكد حرية الفنان فى تعبيره عن فكرته ، وفى مقاومة تدخل غير المسئولين فى شئون التمثال ، وفى قصر صلتهم به على الشئون الادارية التى تتصل بالعمل .. أما الأثر الفنى نفسه فلم يستطع احد من الرسميين أن يتعرض له .. وكان من الطبيعى وهو يرسى هذه الدعائم أن يواجه مقاومة .. كان التمثال يتعطل حين تعطل قوى الشعب وتتعثر الحياة النيابية .. وكانت محاولات تبذل فى الخفاء بعد أن انتقل تنفيذ التمثال من يد الشعب الى الحكومة لعرقلة العمل ولكن الوعى القومى كان أكبر من كل هذه المعوقات ، وساند فكرته أدباء العصر وشعراؤه الذين كانت ساحة التمثال ملتقى لهم .

ولقد كانت هذه الساحة عند ميدان المحطة مركزا من مراكز النبض الفكرى وأحد معالم النهضة يزورها الزعماء والمفكرون والوافدون الأجانب ليروا العصر الجديد وهو ينحت من الجرانيت رمز نهضته .. من الأحجار التى خلدت مجد أجداده . وفى هذه الفترة شغل مختار وهو يوجه هذه الثورة من قمة تمثال نهضة مصر بفكرة اخرى .. فكرة الاستقلال .. ومرة أخرى لم يجعل رمز الاستقلال زعيما أو قائدا وانما عاد الى الرمز المجرد .. الى فلاحة مصر أم هذه

الأجيال فصورها وهى تحطم الأغلال وقد أطلقت يديها رمزا للتحرر من العبودية ، وعلى قاعدتها نيلها العريق يطل متأملا عودة الحرية الى واديه .. وحول التمثال رموز تمثل « العلم » و « ثورة » الصناعة و « الحرية » و « العصر الجديد » ولم يقدر لهذا التمثال أن يرى النور ، ولكنه كان يراه تمجيدا للثورة .. تلك الثورة التى أحبها ، وتغنى بنشيدها ولقد عرف اصدقاؤه تمجيده لها فى احاديثه عنها .. وصور صديقه المرحوم الدكتور سامى كمال احساسه بالثورة فى رثاء له نشره بمجلة الرسالة سنة ١٩٣٤ قائلا :

« من لم يسمع منك لفظ الثورة التى قامت بهذا البلد الذى شعرت أنك من ترابه ، من لم يسمعك تتحدث عن الثورة بلفظها الذى كنت تنطق به ، فيبصر تمثالا من صنع بصيرتك وحسك وقلبك الكبير ، من لم يسمعك لم يضطرب قلبه من هولها »



التمثال والأدب :

وكان التمثال كحدث هام فى الحياة المصرية مصدر وحى للأدب ترجمت فكرته فى صور ادبيـــة ظهرت فى شعر هذا العصر وكتاباته ... وما حظى اثر فنى بعد نهضة مصر بمثل هذا الاهتمام .

قال شوقى فى قصيدته تمثال نهضة مصر التـى القيت فى حفل ازاحة الستار عن التمثال :

لقد بعث الله عهد الفنـــون ... واخرجت الارض مثالهـــــا
تعالوا نرى كيف سوىالصفاة ... فتــــاة تلملم سربالهـــــا
دنت من أبىالهول مشىالرءوم ... الى مقعد هاج بلبالهـــــا
وقد جاب فى سكرات الـكرى ... عـــروض الليالى وأطوالهـــا
والقى على الـرمل أرواقـــه ... وأرسى على الارض أثقالهـــا
يخـال لاطـراقه فى الرمـــال ... سطيح العصـــور ورمالهـــا
فقالت : تحرك فهم الجمـــاد ... كأن الجمـــاد وعى قالهـــا

وقال مطران :

يا حبذا مصر الفتاة وقد بدت ... غيـداء ذات حصانة وجمـال
فى جانب الرئبال قد ألقت يدا ... أدمـاء ناعمـــة على الرئبـال
بتلطف ورشـــــاقة بتعفف ... وطلاقـــة بتصـــون ودلال
فاذا ابو الهول الذى أخنتبه ... عقب المثار أقيل خير مقـال
تمثال نهضة مصر أشرق جامعا ... أسنى منى الأوطان فى تمثال

وكتبت مى فى فكرة التمثال تقول :

« فى نهضة مصر ،يعجب الناظر لاول وهلة بجلال وقفة المرأة التى تستحث الحيوان الرابض الى التحفز والنهوض فاذا أعاد النظر وأعمل الفكرة أدرك ان المثال لم يشأ أن يعـــــالج المعنى الجوهرى الذى أقام له القدماء « ابو الهول » عند عتبـــــة الصـــــحراء فتعمد أهمال الالماع الى سر الدهور الذى أطبق عليه شفتيه وسكن سكونا أبديا واكتفى من الرمز بما يوافق نهضة قومية ، فخلد الرجاء الجديد فى قلب الحجر » .

غير ان هذه ليست امثلة من صور كثيرة عكســـها التمثال على الأدب شعرا ونثرا .

التمثال والنقد :

ولكن تمثال نهضة مصر لم يكن برغم ما أحيط به من حماس بمنجاة عن النقد .. نقد البعض فكـرته وتكوينه .. وتحمس البعض « لأبى الهول » وما فى نهوضه من معنى معجز ، وأشادوا بقوةادائه وصلابة تكوينه ، فى حين آثر آخرون الفلاحة ... وكان من ابرز من نقد التمثال من الأدباء العقاد ، والمازنى .. وتطور نقد المازنى الى سجال بينه وبين مختار يعتبر من وثائق العصر الهامة التى اشتد فيها الخـلاف حول عمل فنى .

كتب المازنى مقاله الشهير بالسياسة الأسبوعية « أبو الهول وتمثال مختار » عقب ازاحة الستار عن التمثال ودار مقاله فى صورة حوار بينه وبين رجـل عادى يتأمل التمثال ... ومن خلال هذا الحـوار عرض فكرته عن التمثـــال .. وخلاصتها أنه كان يفضل لو اقتصر التمثال على أبى الهول وحده دون المصرية الواقفة الى جانبه والثانية حركة يد المـراة ووجوب استناد ذراعها على راس ابى الهول ونهوضه على قدميه الأماميتين فى حين كان يجب أن ينهض على قدميه الخلفيتين ، وقد ادار المازنى الحـــوار بينه وبين محدثه ببراعة وســــخرية نقل فى ثناياها أفكاره عن التمثال . فرد عليه مختار بمقال تنـاول فكرة التمثال فقال :

« لقد رمى الأستاذ المازنى محدثه بسؤال عن المصرية الواقفـة الى جانب أبى الهول قائلا « وهل تعرف هذه الســـيدة » ؟ فأجاب المحدث « انها من التمثال » .. وكان لهذا الجواب أن يرزنى يا عزيزى المازنى ، ولو كنت فى مكانك لكنت اكتفيت به ولكنت أطرقت أفكر « أنها من التمثال » .. لكن صـــحفينا النابه بدل أن يساير منطق محدثه ترك الموضوع كلـــه وذهب « يحاور » أو يحادث نفسه .

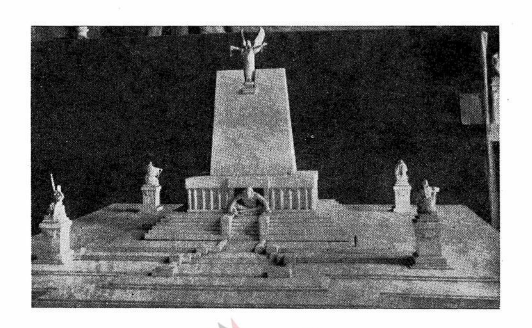
ويقدم مختار من خلال رده تفسيرا أدبيا للتمثال فيقول :

« أبو الهول رمز المدنية الفرعونية ، والعظمة الفرعونية ينهض والأمة المصرية واقفـة الى جانبه فخـور بماضيها المجيد يلألئها عزها الأزلى ، تنتزع عن نفســـها الستر وتظهر لشعوب الغـــرب التى ظلت محجوبة عنهم قرونا عدة ، تلك هى نهضة مصر وأن كل شىء فى التمثال وكل اشارة ، كل وقفة ، كل وضـــع ، وان حركة الذراعين ، وطيات الرداء ان ذلك كله ليساير تلك الفكرة السائدة الشاملة ، ويذلل عليها فكرة « نهضة مصر » ... كل هذا يؤلف جزءا لا يتجزأ عناصره كلها أجزاء من المجمـــــوع لا انفصال لها عنه .

« حاولوا أن تقطعوا التمثال نصفين ، اذن تبترونهما الاثنين ، المراة وابا الهـول ، ولا يمكن أحدهما أن يكتفى بنفســـه ليمثل كلا متجانسا حسيا أو معنويا والواجب أن يكون التمثـــــال كلا متجانسا فى الحس وفى المعنى ـ وانما التمثال فى عــالم النحت يجب أن يكون كتلة وأن يكون وحدة ... »

وينتقل الى وضع يد المراة على أبى الهول فيقول :

« انها اذا استندت متكئة فانها تظهر بمظهر التعب .. ثم انها خضوعا منها لقوانين الاعضاء ووظائفها يجب أن تثنى ساقها ، وهى ان اضطرت لهذا فقدت من نبلهـــا ومن همتها وظهـــرت مظهر الليونة والتردد ، وهى فوق هذا تكون قد أفسدت نظـام التكوين وتناسق المجموع . اذ أن ذراعها وقد اتكأ بكل ثقله ، يحول دون انطلاق أبى الهول فى حركاته وانسيابها فكأنها تمنعه على العكس من النهوض ».



ثم يبين أن أصابعها التى وضعتها بخفة فوق أبى الهول انما تدل على تتابع الحلقات وارتباط الحاضر بالماضى وهـذه الامة المصرية بحضارتها المجيدة المبعوثة .. وهو يخالف بهذاالتفسير الصور التى ترددت فى الشـعر والأدب .. فالمصرية ـ من الحاضر لا تستنهض أبا الهول ولكنها تستند اليه .. الى ماضيها الذى بدا يستيقظ فتسرى فيها العزة والحضارة .

وناقش مختار فى مقاله فكرة نهوض أبى الهول على قدميه الخلفيتين بدلا من الأماميتين وهى فكرة ترددت على لسان المازنى وعلى لسـان آخرين بل ترددت فى البرلمان .

على انه وان كان نقد التمثال قد دار غالبا حـول فكرته ـ لقى التمثال من الناحية الفنية اعجابـا من نقاد عالميين .. كان فى مقدمتهم آندرى سالمون الناقد الكبير الذى قوم كثيرا من آثار النحت العالمى المعاصر بموازين لا تعرف المجاملة ، والذى عاش ثورة الفن فى مونبارناس وكان من آخر مؤلفاته « حياة موديليانى » فما كاد مختار يعرض تمثاله بباريس حتى استهواه تناسق المجمـوعة وحركتها وبراعة اخراج الفكرة نحتا فكتب يقول :

« لا أعرف نحاتا معاصرا لديه هذا الاهتمام بالبناء والاحساس بالكتلة ... وان فنه ليعتبر فن انبعاث لتقاليد عميقة وعريقـة فى عالم النحت ..»

وعندما كتب جورج جـراب امين متحف رودان مقدمة كتالوج معرض مختار الذى أقامه ببـاريس سنة ١٩٣٠ أشادبتمثالمصر فقال مخاطبا «مختار» .

« ان هذا التمثال يعد فى نظرى من أقوى قطع النحت المعاصر وان أبا الهول الذى أتمته فخورا ليذكرنى ـ وهذا ثناء ـ بأبى هول أمنمحعت الثالث بمتحف القاهرة .. وهو يشق لك طريقـا أوسع مما قطعته ، وأكثر جدارة بمواهبك الفذة »

ولقد أبدع مختار بعد تمثال نهضة مصر أعمـالا تنبض فى روعتها برقة الشعر ، وتلف فى ثناياها سر هذه التربة الخالدة .. وفى هذه الاعمال سـمات الاستقراروالرسوخ وقوة البناء التى تمثلت فى أعمال النضج .. غير ان تمثال مصر سيظل له دائمـا فى حياة مختار روعة الرمز ، وجلال التاريخ .. والفلاحة التى أقامها فى الميـدان الكبير هى التى شـقت الطريق لنموذجه الفنى الذى أضافه الى عالم النحت مرددا ترانيمه الانسانية ونشيده الوطنى ، وتمجيده لجنسه وبيئته .. وفى اختياره للفلاحة نموذجا لفنه دلالة التعبير عن وحدة المصرى عبر تاريخه ، ووحدة الحياة على ضفاف النيل ممثلا فى شعبه الفلاح وتلك فكرة كان عصر مختار يؤكدها ليخلص قوميته من بصمات الغزاة ويمحو آثار فتـرات كادت تذهب بوميض روح الشعب .

اثر فن مختار فى تصميم متحفه ..

بقلم : المهندس رمسيس ويصا واصف

كان اول ما فكرت فيه عندما كلفتنى وزارة الثقافة والارشاد القومى دراسة مشروع متحف للفنان الراحل مختار بحديقة الحرية أن انظر الى الطابع الذى يجب أن يقوم عليه بناء المتحف ويعبر عن فن مختار وطابعه فى مساحة لا تزيد عن ١٨٠ مترا مربعا وارتفاع لا يزيد عن سبعة أمتار ، وفى حديقة عامة

أما من حيث ارتباط المبنى بالحديقة التى تحيط به والشارع الذى يرتفع عن الحديقة بأكثر من ثلاثة أمتار ، ومساحة قليلة مخصصة له ، وارتفاع قليل فانى حاولت ان ارفع المبنى واضيف اليه اجزاء تتفق مع العناصر المعمارية الخاصة بالحدائق .

وراعيت فى ذلك كله أن أجعل من المبنى تكوينا يشعر الناظر اليه بفخامته

ثم اعتمدت على رفع المبنى من الامام باستخدام سطح يعلو بمقدار مترين عن منسوب أرض الحديقة وضمنته المدخل الرئيسى للمتحف .

وتمت الموافقة على هذا الرفع ، واحتساب سبعة الأمتار المخصصة للارتفاع ابتداء من هذا السطح الجديد . وكان لهذه الاضافة مزيتان :

الأولى : انى تحاشيت الشعور بانخفاض المبنى كثيرا عن منسوب الشارع

والأخرى : انى حصلت بذلك على ارتفاع كاف لجعله مكونا من طابقين .

ثم استعنت بأحواض من الأزهار وطريق منحدر لربط المجموع بجو الحديقة .

وتمت الموافقة على ربط المبنى بالشارع العمومى باقامة قنطرة صغيرة فيتوافر للمتحف مدخله الخاص ويكون للمبنى كيانه المستقل .

وبتلك الاضافة توافر للمبنى الامتداد الذى يزيد فى كتلته العامة وفخامته .

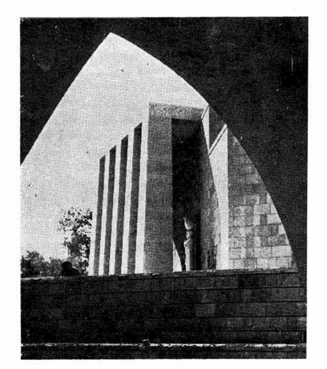
وراعيت كذلك ان يكون المبنى الرئيسى فى اتجاه تصلح معه الرؤية من الشارع ومن الحديقة على السواء .

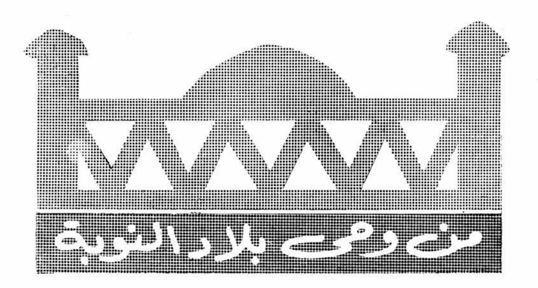
ولما كان المبنى معدا لمختار الذى تتميز اعماله الفنية بالبساطة فى خطوط راسية معبرة عن العظمة مع الشعور بالخلود . وهو ما استوحاه فناننا من تشبعه بروعة الفن المصرى القديم ، كان لزاما أن يتسق المبنى مع هذه الصفات المميزة

وقد أتاحت لى خصائص العمارة الحديثة أن اوفق بينها وبين فن مختار .

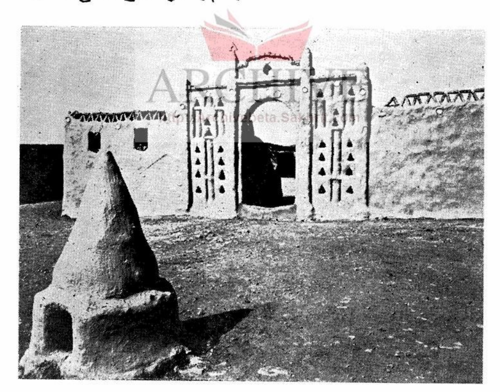
وكذلك كان لفن مختار الشاعرى ما دعانى الى خلق الجو المستمد من أسلوب المعبد المصرى القديم ، باستخدام الاعمدة من الخارج والأسطح البسيطة . مع الحد ما أمكن من كثرة الضوء فى الداخل .

وقد عنيت بأن أوزع تماثيل مختار فى خط سير واحد مع تهيئة المكان والاطار المعمارى المناسب لكل تحفة منها على حدة .





بقلم : المهندس حسن فتحى



(صورة رقم ١)

عند تعلية خزان اسوان الثانيـــة عام ١٩٣٢ لم ندرس علميا مشروعات اسكان الأهالى الذين ستغمر قراهم كما يجب واعتبرت الحكومة القائمة وقتئذ ان الأمر لا يتعدى أن يكون مسألة تعويض الأهالى عن ممتلكاتهم كأفراد فحسب . وخيرتهم بين الهجرة الى منطقة كوم امبو وبين البقاء فى مناطقهم ليبنوا قراهم بمعرفتهم على سفوح الجبال فوق منسوب مياه النهر الجديد .

القت عملية الأختيار هذه ـ برغم ديمقراطيتها الظاهرية ـ عبئا على عاتق الأهالى لا قبـــل لهم بتحمله حيث تنقصهم الدراية الكافية والوعى بما سيترتب على غمر اراضيهم الزراعية بالمياه خلال ثمانية اشهر كل عام مما يترتب عليه اخلال بالتوازن بين الموارد الشحيحة اصلا وبين عدد السكان ، فكان من الطبيعى ان يتغلب العامل السيكولوجى المحسوس لدى غالبيتهم فى الاختيار على المنطق الاقتصادى غير الواضح المعالم لما يتطلبه من حسابات واحصاءات تفوق طاقتهم . لذا اختاروا البقـــاء

الصالحين غمرت المياه ضريحه فى القرية القديمـة الغارقة فأنشأ له الاهالى هذا البديل الرمزى عندما تعسر عليهـم بنـاء ضريح بالحجـم المألوف . ومن العجب أن صغر الحجم قد زاد من اشـعاع روحانية البناء التى اصبحت اكثر تركيزا عمـا لو سكنت الروح صرحا شامخا يبهر الأنظار .

ان اراضى النوبة الزراعية كانت شحيحة اصـلا لضيق الوادى لذا كانت هجرة الرجال ممن هم فى سن العمل الى القاهرة وعواصم الأقاليم كبيرة فلما تمت التعلية الثانية عام ١٩٣٢ اغرقت المياه الأرض الزراعيةولم تعد تنكشف الا فى اربعة اشهر الفيضان حين تفتح بوابات الخزان فيعود النهر الى منسوبه القديم ، لذا لم يبق للاهالى من زراعة سوى الذرة السبعينية . وحتى هذه ليست مضمونة اذ يحدث ان يأتى الفيضان واطئا فتقفل بوابات الخزان قبـل الأوان ويغرق المحصول قبل جنيه .

لهذا لم يطل الوقت بالاهالى ليواجهوا ما ترتب على قرارهم بالبقاء فى منطقتهم من اشتداد حـدة

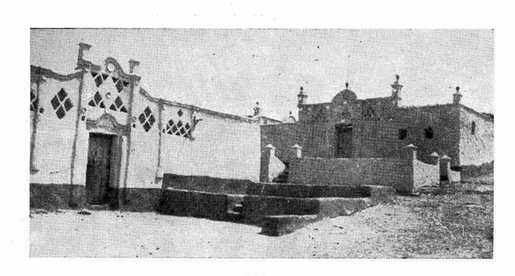


صورة رقم (٢)

فى المنطقة تاركين اتخاذ القرار فى هذه المســـألة الحيوية الى العاطفة التى تربط الانسان بالمكــان الذى ولد وشب فيه والذى يحوى أجداث الآباء والأجداد . وان كل عارف بدخائل النفس البشرية ليعطيهم كل العذر فى اتخاذ مثل هذا القرار .

وتعبر الصورة رقم «١» عن قوة هذه العاطفة بما يثير فى النفس الشجن . ان تلك القبة الصغيرة الظاهرة الى اليسار ليست لعبة أولاد أو قبر طفـل صغير انما هى مقام رمزى لولى من أوليـــاء الله

مشكلة عجز الموارد عن سداد حاجات معيشتهـم برغم ما يرساله لهم ذووهم المهاجرون من مال ، فبدأت ظاهرة اجتماعية جديدة هى شمول الهجرة الـــى المدينة للنساء والاطفال بعد أن كانت مقصورة على الرجال ولم تترك العائلات وراءها الا نفرا قليلا لجنى ثمار النخيـــــل والدوم وزراعة الذرة فى أشهر الفيضان . وبذلك خلت بعض القرى من السكان بعد ان استقر اهلها بالمدينــة وتحضروا فانقطعت صلتهم بالقرية .



صورة (٣)

قصور يشع من طوبها الثقافة ـ من عمل البنائين الاسوانيين

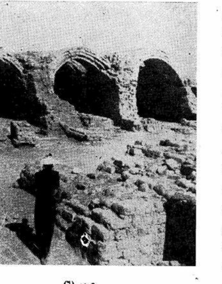
صورة (٤)

فتاة نوبية من منطقة دهيت تزين مسكنها من الخارج بمناسبة زفافها ، وهى من أهم العادات والتقاليد الموجودة فى منطقة الكنوز

(تصوير : عبد الفتاح عيد)

وبرغم هذه المصاعب التى تعرض لها النوبيون ، تمخضت هذه الظروف عن عدة ظواهر هامة خليقة بالدراسة والبحث العلمى الدقيق ، من بينها أنهـا القت ضوءا باهرا على طاقات كبيرة خلاقة فى فنون البناء والانشاء كانت كامنة فى أعماق أهالى محافظة اسوان وقد تجمعت فيها خبرات الاجيال منذ فجر التاريخ التى انطلقت من عقالها لتلبية النداء عندما استغاث أهل النوبة حين أنذرتهم الحكومة بأن قراهم ستغمر بالمياه ولم يبق أمامهم سوى عام لبنـاء قراهم الجديدة . خرج البناءون الاسوانيون كالمارد من القمقم وبنوا تلك القرى الجميلة التى نراها اليوم على النطاق الواسع الكبير وقد تجلت فيها عبقريتهم المستمدة من عبقرية الجنس والمتصلة بالماضى البعيد وعلى الخصوص من منطقة الكنوز المتاخمة لحدود مركز اسوان « الصـورتان : ٢و ٣ » وقـد اضفت لمسات النوبيات لتلك العمـارة بالزخارف الرقيقة الجميلة من سحر الانوثة ما يحقـق أنس الحياة وتكامل الفنون التشكيلية مع العمـارة « الصورة رقم ٤ » وهو موضوع يتطلب بحثـا قائما بذاته لا يتسع له هذا المقام .

ان الزائر لهذه القـــــرى ليعجب من علو قدر البنائين الاسوانيين فنيا من الناحية المعمـــــارية الجمالية فى التكوين من حيث الابداع وتناسق النسب وتكنولوجيا من ناحية الانشاء وعلى الخصـوص فى عمل الاسقف المقببة التى تبنى بالطوب الاخضر أو الاحمر على شكل قبوات اسطوانية «الصورة رقم ٥» وقبـاب بدون عبـــوات أو صلبـــات خشبية توارثوا سر صنعها أبا عن جد على مدى الأجيـال منذ الدولة القديمة « الصورة رقم ٦ » لقد أتاحت هذه الاسقف للاهالى الحصول على كل ما يحتاجون اليه من المساحات المسقوفة فى داخــــل منازلهم وخارجها من مضايف ومظلات ومزيرات دون حرج او توفير مخل كما هو الحال فى باقى قرى القطر ، ولم لا وقد رخص لهم الغالى ــ وهــو السقف ــ



صور (٦)
اقبية مخازن غلال معبد الرماسيوم سنة ١٣٠٠ ق . م مبنية بالطوب الاخضر

صورة (٥)
البناءون الاسوانيون يقومون اليوم ببناء نفس الاقبية

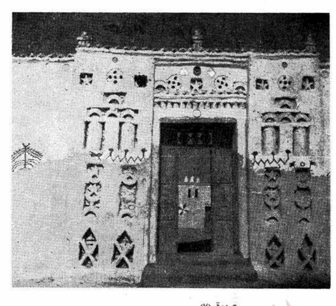


فبنوا تلك القصور الريفية الرحبة التى تشع الثقافة والجمال من كل طوبة من طوبها الاخضر ومن كل لمسة فى التشكيل والزخرف ، فان تصميم مداخل المنازل لما يشعر باصالة لا تقـــل عراقة عن تلك القبوات ويوحى بانتساب الشكل والشبه المعمارى «الصورة رقم ٧» الى منتجات قرائح الآباء والاجداد أنفسهم كما نراها منحوتة فى مصاطب الدولة القديمة او مرسومة على التوابيت الفرعونية من كل العصور « انظر الصورة رقم ٨ » .

لقد أتت القرى التى اقامها البناءون الاسوانيون فى عام او اقل من عام منسجمة مع البيئـــة ومزاج النوبيين وكأنها نبتت من الأرض التى بنيت عليهـا عبر الاجيال .

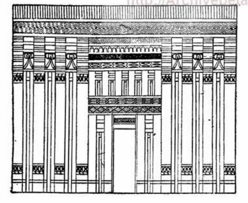
انه لعمل معمارى فنى عظيم ليس له مثيل بين أعمال اكابر المعماريين العالميين ، ولكن جرت العادة الا ينظر الـى أعمـال الفلاحين بعين الاعتبـار . فلا

تنشر المجلات والكتب سوى ما نقوم به نحن معشر المعماريين لأننا جميعا مصابون بالنرجسية لا نرى الا انعكاس اشخاصنا فلم يلتفت أحد الى معجزة قرى النوبة التى أبى القدر الا تنكشف عنها ظلل الغمام الذى أخفاها عن العيون الا بعد أن تقدم قربانا للنهر العظيم وقد تحلت بأجمل زينتها كعروس النيل . فقد تحدد للمهرجان نحو عشرة اشهر كما حدث وقت انشائها عام ١٩٣٢ ، فكان ان التفت اولو الأمر المعنيون بالثقافة القومية والباحثون فى شئون التعمير والفنانون ومن بينهم ذلك الجمع الواعى من الفنانين والأدباء الذين لبوا دعوة السيد وزير الثقافة الكريمة فى شهر أبريل الماضى لزيارة قرى النوبة قبل زوالها من الوجود وكانت اثارة نفسية هزت الاعماق عندما تمكن الفنانون من رؤية وجه أمنا الالفية عدة مرات فاذا بها صبية مليحة مرحة خلت سحنتها من تجاعيد الكآبة والبؤس التى تتسم بها قرانا واحياؤنا الوطنية كما خلت من المساحيق والاصباغ والطلاءات المستوردة التى تختفى تحتها هذه الملامح فى المدينة الحديثة المتفرنجة . وتملكنا القلق ايضا اذ كنا جميعا نتساءل ، هل قدر لنا ان نحتفظ بصورة امنا هذه للاجيال القادمة بتسجيل الفنانين والمعماريين لها كما سجلت المعابد الفرعونية ، أو ستذهب كما جاءت كالطيف فى حلم جميل عابر دون ان تترك اثرا ؟ انها فى وداعة الزهرة افلم يزل هناك للزهور مكان بين هدير خلاطات الاسمنت والهراسات ؟. الجواب هناك باذن الله فان وزارة الثقافة تسير حثيثا فى انشاء معهد للفنون الشعبية وستكون عملية تسجيل فنون النوبة وعمارتها من باكورة أعمال هذا المعهد . فعلى بركة الله ولتطمئن النفوس .



صورة (٧)
أبواب مداخل البيوت ، فيها ملامح أبواب المصاطب الفرعونية « الدولة القديمة » ، وهى مصورة على التوابيت فى كل العهود الفرعونية

صورة (٨)
رسم تخطيطى لتابوت « فيفى » الحجرى من الدولة القديمة
(من حفريات الدكتور سليم حسن)



حديث الفردوس الموعود (٤)



مسجد قرطبة العزيز في المنفى البعيد

بقلم: الدكتور حسين مؤنس

فى سنة ١٧٦٥ زار قرطبة سفير مغربى هـــو احمد بن المهدى الغزال ليتحدث فى تنظيم تبـادل الأسرى بين المغرب واسبانيا ، ان الحرب بين البلدين لم تسكن الا بعد معاهدة استقلال المغرب فى مطالـع سنة ١٩٥٦ .

واطال السفير الوقوف بمسجد قرطبة الجامع ، ثم كتب بعد ذلك كتابا لطيفا عن رحلته اختص فيه المسجد ببضع صفحات وصف فيها الشعور الذى ملأ نفسه وهو بين يدى هذا الأثر العربى الجليل ، قال :

« .. وقد تخيل الفكر ان حيطان المســـجد وسواريه تسلم علينا ، وتهش الينا ، من شدة مـا وجدنا من الأسف ، حتى صرنا نخاطب الجمادات ، ونعانق كل سارية ، ونقبل سوارى المســـجد وجداره .. »

وهذا هو الشعور الذى يملأ نفسى كلمـا اقبلت على مسجد قرطبة : شعور شوق عظيم اتمنى معه لو استطعت ان أمد ذراعى لأضمه كله الى صدرى او لاضم صدرى اليه بتعبير اصح .

ولكننى لا احسب انه هو نفسه مشوق الينا .. لقد تركناه وحده ومضينا : بنيناه ، وتأنقنا فيـه ، واقمنا معه ايام الرخاء والسلام ، وعندما تغيـرت الأيام وجاءت الحرب دافعنا عنه وعن بلده مـــا استطعنا ، ثم أسرع الباقون منا يطلبون النجاة .. وبقى هو وحيدا ..

وبعيدا ــ ونحن فى ظلال الأمن ــ وقفنا نبكيه ..

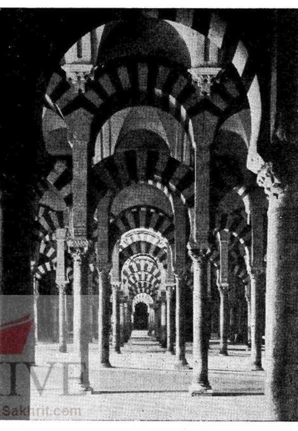
وفعل الغير به مافعلوا : اقاموا فى وسطه كنيسة ، حولوا مئذنته الى برج للنواقيس ، غيروا اســـمه من جامع الى كاتدرائية ..

وغضبنا وصرخنا ، ونحن نعرف اننا مسـئولون الى حد بعيد عما أصابه ..

والجامع العظيم يعرف ذلك ، وهو لهذا ينظـر الينا فى عتب ، فى سخر . هذا الصمت الشــامل الذى يملأ اكبر بناء اقامته يد العرب فى التاريخ ابلغ من كل كلام ..

ان هذا المسجد المهيب ــ ككل عظيم ــ يؤثـر الصمت اذا غضب ، وصمته اقسى من اى عتاب ..

ويوم يشعر هذا الوحيد فى منفاه اننا اتعظنـا ، اننا تعلمنا ، سوف تهش لنا حيطانه وسواريه كمـا يقول احمد بن المهدى الغزال ..



رواق الجامع الاول الذى بناه عبد الرحمن الداخل . هنا يبدو جمال الأقواس المزدوجة التى ابتكرها المعمارى العبقرى

هنا يتجلى بوضوح كيف وفق المعمارى الى وضع العمود الحجرى الذى يحمل القوس الثانية .

مسجد قرطبة الجامع – دون شـــك – أضخم عمل معمارى قام به العرب فى الشرق أو الغرب على السواء ، فان مساحة الصحن المسقوف ٤٨٦٨ مترا مربعا ، أى ما يزيد على فدان .

فاذا أضفنا الى ذلك الفناء غير المسقوف – وهو بقية صحن الجامع يحيط بها ســــوره – كانت مساحته ١٢١٨٩ مترا مربعا ، أى نحو ثلاثة أفدنة . وعدد السوارى ، أى الأعمدة ، الباقية الى اليــوم يزيد على ١٢٠٠ سارية ..

ومحراب هذا المسجد اروع محاريب الجوامــع الأثرية الباقية الى اليوم ..

والحلول الهندسية التى وفق اليها المعمــــارى الأول الذى وضع تصميم هذا الجامع ، والابتكارات المعمارية والزخرفية التى وصل اليها هو ومن جاءوا بعده تقرر دون أدنى شك أن العرب كانوا أعظـــم مهندسى الدنيا حتى مطالع العصر الحديث ..

وهذه العبقرية الهندسية تتجلى اذا تأملت كيف حمل المهندس سقفا ارتفاعه نحو تسعة امتار على عمد رفيعة لا يزيد قطر الواحد منهـــــا على ٢٥ سنتيمترا . لقد احتاج مهندس كنيسة نوتردام الى عمد من الحجر قطر الواحد منها اربعة امتار ليطمئن على مثل هذا السقف ..

لكى يصل المهندس العربى الى ذلك وضـــــع عمودا فوق عمود ، قوسا فوق قوس . فى مساجد أخرى ، لها مكانتها فى تاريخ الفن ، خاف المهندس اســـتخدام أعمدة الرخام الرفيعة ، واعتمــــد على

أعمدة من الحجر سمك الواحد منها متر تقريبا ، او اقام اعمدة الرخام وربط بينها من اعلى بروابط من الخشب ، تبدو لك — اذا نظرت اليها — وكأنها سقالات نسيها البناءون بعد الفراغ من البناء ، فأضاع ذلك بهجة الجامع ..

وانصع دليل على عبقرية هذا الابتكار انه لم يتكرر ، فمن المعروف أن المعماريين ينقل بعضهم عن بعض . اذا ابتكر واحد منهم شيئا فى الشرق نقله الآخرون عنه فى سلسلة طويلة حتى تصل الى أقصى الغرب .. الا هذا الابتكار .. فريد فى نوعه على طول التاريخ ، فريد وحيد كالجامع نفسه ..

يقولون ان المهندس نقله عن سقاية ماء رومانية قديمة فى ماردة . هناك نجد ثلاث أقواس بعضها فوق بعض . ولكن اى فرق ؟ ان الأعمدة التى تقوم عليها السقاية من الحجر ، وسمك الواحد منها ستة امتار ..

والهدف الذى قصد اليه هذا المعمارى المبدع بهذا الابتكار يدعو الى الاعجاب .. انه هدف جمالى صرف ..

فقد خطط القسم الأول من الجامع أولا ، ورسم الرسم وحسب حساب الارتفاعات ومقادير مادة البناء ..

ثم بدا له بعد أن وضع أسس الجدران ان يمد المساحة قليلا ناحية الجنوب ..

وتصور فى ذهنه هيئة البناء بعد التوسعة فلم تعجبه ..

أحس أن الارتفاع لن يناسب المساحة ، سيبدو السقف منخفضا بعض الشىء ..

ولم يكن يستطيعان يزيد فطول العمد ، فهىمن الرخام ، وكانت قد أعدت وهيئت ..

لهذا خطر بباله أن يتم وضع الأعمدة ويعقد الأقواس بينها ، ثم يقيم أعمدة أخرى فوق الأعمدة الأولى ، ثم يعقد أقواسا ثانية ، وفوق هذه يقيم السقف ..

ابتكار لا يخلو من جراة ، واقل ما يتطلبه حساب دقيق لاحتمال الأعمدة الأولى ، ثم اوزان الأعمدة الثانية واقواسها والسقف فوقها ..

ولكنه كان معماريا ممتازا وحاسبا دقيقا ، فتم له ما اراد ..

ولم يجرؤ مهندس جامع آخر على تطبيق هذا الابتكار ، لأن أعمال العباقرة لا تتكرر ولا تقلد ..

وسترى — عندما نفضى الى صحن الجامع — أن الابتكارات الأخرى التى وصل اليها هذا المعمارى وتلاميذه لا تقل روعة عما ذكرناه ..

واذا كان هناك بناء يدل على بانيه ، فان جامع قرطبة رمز ناطق على عبقرية عبد الرحمن الداخل هذا عبقرى الفن وذلك عبقرى السياسة والحرب ، وكما خرج الفتى عبد الرحمن بن معاوية من آسيا وحيدا شريدا ، وعبر افريقية منطرف لطرف ليقيم لنفسه ملكا فى أوروبا ، فكذلك جامع قرطبة ، تبدو لكاقواسه الرائعة وكأنها تمتد حتىدمشق ، قنطرة ثقافية كبيرة عبر البحر الأبيض من سواحل الشام الى قلب ايبيريا . رمز على حضارة نحن رفعنا عمدها على ثلاث قارات ، ونحن باذن الله نرفع رايتها فى كل القارات ..

***

نحن أمام ثلاثة مساجد لا مسجد واحد ..

ثلاثة مساجد بنتها سبعة اجيال على الأقل من المعماريين ، فان أول حجر وضع فى المسجد كان سنة ٧٨٠ ميلادية وآخر حجر وضع فيه كان سنة ١٠٠٠ ميلادية . مائتان وعشرون سنة فى عمل فنى واحد ، يمتاز أول ما يمتاز بالوحدة والانسجام . لم يتكرر هذا الترابط بين اجيال الفنانين الا مرة واحدة . كان ذلك فى ميدان الموسيقى لا فى مجال المعمار ، فهناك نجد اربعة من اعلام الموسيقى : جوزيف هايدن ، واماديوس موتسارت ، ويوهان سباستيان باخ ، ولودفيج فان بيتهوفن يصافح احدهم الآخر فى سيمفونية كأنها بحر من النغم طولها مائة عام ..

وقبل أن نمضى فى تأمل هذا العمل الخالد علينا أن نبدد سحابة صغيرة نسجتها يد الأساطير ..

ذلك أنهم يقولون ان المسلمين عندما استقروا فى قرطبة قاسموا أهلها كنيستهم الرئيسية ، فلما اراد عبدالرحمن الداخل انشاء جامعه اشترىمنهم النصف الآخر وهدمه واقام البناء ..

وذلك كله غير صحيح ، وما تقوله مراجعنا العربية أساطير نشأت فى القرن العاشر ، اى بعد بناء الجامع بقرنين ..

ولقد نقب الأثريون تحت الجامع فى كل موضع الى عشرات الأمتار ، فلم يجدوا أدنى اثر لكنيسة أو بناء ، وتبينوا انه يقوم على أرض عذراء ..

وماذا كان يضطر عبد الرحمن الى أن يشترى نصف كنيسة ، ويعوض أهلها بمال ليبنوا به

كنيسة أخرى ، والأرض أمامه فضاء يبنى فيها كيف يشـــاء ؟

***

الجامع الأول ، أو القسم الأول من الجامع ، بناه عبد الرحمن الداخل فيما بين سنتى ٧٨٠ و ٧٨٦ ، فى ست سنوات لا سنة واحدة كما يقول هـــواة الأساطير ..

هذا الجامع هو الذى يدخل الناس اليه اليوم من الباب الرئيسى المعروف بباب النخيل . كان مدخله الرئيسى أيام عبد الرحمن الباب المعروف ببـــاب القديس اصطفان ، وهو أول الأبواب الثلاثة الكبرى التى تراهــــا فى وجهة الجامع الغربية التى فى الشارع المعروف اليوم باسم شارع ثوريخـوس . كان فى الماضى شارع قرطبة الرئيسى ، وكانوا يسمونه المحجة العظمى ، وكان يشرع من ضــــفة الوادى الكبير الى آخر قرطبة ، فلا ينتهى الا عند السور عند باب ليون الذى يسمى أيضا الباب الجديد .

هذا الجامع يكون اليوم الربع الجنوبى الغـربى من الجامع الحالى .

يبدأ من المدخل وينتهى عند العمود (او القوس) الثالث عشر فى اتجاه المحراب ، ويبدأ من الحائـط الغربى (على يمينك وأنت داخـــل) وينتهى الى العمود الحادى عشر فى اتجاه الشرق ..

اذا افضيت من الباب الرئيسى الحالى وجدت نفسك فى رواق من الأقواس المزدوجة عرضــــه ٧ امتار و ٨٥ سنتيمترا . على يمينك خمسة صفوف من الأعمدة ، وعن يسارك خمسة اخرى ..

وعند القوس الثالثة عشرة كان يقوم جدار الجامع الأول الذى اقامه عبد الرحمن الداخل ، وتحت هذا القوس (أو البلاطة كما كانوا يسمونه) كان يقـوم المحراب الذى صلى اليه صقر قريش ..

وما زالت آثار جدار هذا الجامع الأول باقية الى اليوم ، فانك تجد هناك بدل الأعمدة اجـــزاء من الجدار تحمل الأقواس .

واذا تأملت الأعمدة فى هذا الجزء لاحظت أنهـــا مختلفة فى اللون والمادة : بعضها رخـــامى أبيض وبعضها مرمرى شـــفاف أو وردى أو أخضر . وتيجان هذه الأعمدة مختلفة الطرز : بعضها دورى وبعضها أيونى (وهما طرازان اغريقيان) وطائفـــة رومانية أو مركبة .

ذلك أن المعمارى اتى بها من مواضع شتى ، بل منها ما اتى به من قرطاجنة افريقية (على مقـــربة من تونس الحالية) أو من ايطاليا ، وتكلف ذلـــك أموالا طائلة دفعها عبد الرحمن الداخـل عن طيب خاطر ، وقد عرف البناءون كيف يسوون بينها فى الطول والحجم .

اما كيف أقام المعمارى العمود الثانى فوق الأول ، فقد وضع فوق تاج هذا الأخير قاعدة صـــغيرة مربعة من الحجر ، وفوق هذه قاعدتين أوســـع ، حتى حصل على اتساع كاف اقام فوقه العمـــود الثانى من الحجر ، وفرع فى الوقت نفسه أربـــع أقواس .

وعند نهاية العمود الثانى فرع الأقواس الثانية موازية للاولى ، واقام عليها السقف .

وابتكر شيئا ثانيا زاد فى جمال هذه الاقـــواس المزدوجة : عملها بالحجارة والطوب الأحمر ، طوبة من هذا وطوبة من ذاك ، فبدت الاقواس فى الهيئة المزخرفة الجميلة التى تراها عليها الآن .

وقد خفف السقف فجعله من الخشب ، ثم قواه بأعمدة خشبية أخرى ، ونقش ذلك كله ولونـــه بالذهب والأزرق والأحمر ..

والسقف الحالى ليس هو السقف القديم ، لقد بلى هذا ورفع ووضع غيره من الخشب البسـيط غير المزخرف .

اذا اردت أن ترى نماذج من خشب الســـقف القديم ، وجدتها معلقة قطعا على حائط بهو البرتقال وهو الذى كان الجزء المكشوف من صحن المسجد .

***

وبعد هذا القسم من الجامع مباشرة تجد الزيادة التى اضافها عبد الرحمن الأوسط . وهى على نمط جامع عبد الرحمن الداخل تماما ، وتمتـــد الى الجنوب سبع اقواس تحملها ســـتة أعمـدة ، تليها بقايا جدار الجامع بعد أن وسعه مرة ثالثـــة عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر .

انها مسجد ثان اضافه عبد الرحمن الأوسط الى مسجد جده عبد الرحمن الداخل ، تستطيع أن تسمى هذا الجزء مسجد عبد الرحمن الأوسط فى قرطبة ، فقد بنى مساجد أخرى كثيرة فى غيـــر قرطبة ، اشهرها جامع ابن عدبس فى اشبيلية ، وقد حول هو الآخر الى كنيسة .

اذا وقفت فى الرواق بهذا القســم من الجـامع وظهرك الى الباب الذى دخلت منه رأيت أجمـــل منظر يمكن أن تقع عليه عين داخل مسجد ..

واذا أنعمت النظر فى احد الأعمدة رأيت عجبا . ستجده — كأعمدة القسم الأول — من رخـام احمر او اخضر او وردى ، لأن هذه الأعمدة ايضا جمعت من كل مكان فى اسبانيا ، بل أتى ببعضها من ايطاليا والمغرب ، ولكنك لن تحس ان بين بعضها وبعض فرقا ، لا فى السمك ولا فى الهيئة ، لأن الفنان العظيم عرف كيف يصوغها فى قالب واحد .

تيجان هذه الأعمدة من كل طراز . وقد وضع المعمارى على كل منها قاعدة ضيقة من اسـفل واسعة من أعلى ، وبذلك حصل على سطح أوسع ليضع عليه عمودا ثانيا من الحجر ..

من جانبى هذه القاعدة اخرج المهندس الأقواس الأولى ، يستدير كل منها ويستقر على راس العمود المجاور . ولكى يزيد هذه الأقواس المزدوجة بهاء جعل واحدا منها مستديرا والثانى فى هيئة حدوة الحصان .

ومن بعيد يخيل اليك أنك فى غابة من النخـل العجيب ، اغصانه تمتد فى كل اتجاه ، خفيفة رقيقة كأنها تهتز مع النسيم ..

وقد بقيت لنا أسماء من أشرفوا على هذه الزيادة الأولى ، وهم القاضى محمد بن زياد ونصـر ومسرور موليا عبد الرحمن الأوسط .

***

ولكن عجيبة هذا المسجد الكبرى ، ميزته التى جعلته فريدا فى طرازه حقـا ، هى الزيادة التى أضافها اليه الحكم المستنصر ثامن أمراء البيت الأموى الأندلسى والثانى من خلفائه . وقد تمت بين سنتى ٩٦١ و ٩٦٦ باشراف علم من أعلام الفكر الأندلسى ، هو القاضى منذر بن سعيد البلوطى .

انها مسجد جديد كامل . الفن الذى فيه يمثل ذروة من ذروات فنوننا العربية . بين يوم البدء فى هذه الزيادة واليوم الذى أرسى فيه الحجر الأول من المسجد العظيم نحو ١٨٠ سنة ، خطا الفن الأندلسى خلالها خطوات شاسعة الى الأمام . ولكن مهندسى الحكم المستنصر عرفوا كيف يؤلفون بين القديم والجديد على نحو حفظ على البناء وحدته الفنية الكاملة ، فلا تشعر وانت تخطو داخل هذا القسم الجديد أنك تعبر من القرن الثامن الى القرن العاشر الميلاديين .

هذه الزيادة الجديدة أضيفت فى جنوب الجامع — اى فى اتجاه نهر الوادى الكبير — فى اتجاه زيادة عبد الرحمن الأوسط نفسه .

بهذه الزيادة وصل الجامع الى ضفة النهر . اذا نظرت الى رسم الجامع وموقعه لاحظت كيف زحف مسجد قرطبة حتى وصل الى الحد الطبيعى : ضفة النهر .

ان الجامع يحكى فى نموه وتطوره قصة البيت الأموى الذى أنشأه ورعاه . كما وصلت الخلافة الأموية الأندلسية أوجها على ايام عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر ، فكذلك وصل الجامع الى أوجه فى أيامهما . كان وصول المسجد الى النهر ، والى الأوج معا ، ايذانا بوصول البيت الأموى الى قمة مجده . هناك قمة اخرى للخلافة القرطبية : قمة وصل اليها محمد بن أبى عامر الملقب بالمنصور ، قمة مصطنعة خادعة كان ضررها أكثر من نفعها . وعلى يد المنصور زاد الجامع زيادة ضخمة ، ولكنها مصطنعة أيضا .

لم يتطابق تاريخ دولة وتاريخ بناء مثل التطابق الذى نراه بين تاريخ بنى أمية الأندلسيين وتاريخ جامعهم . كلهم أضافوا اليه الا واحدا : المنذر بن محمد (حكم أقل من سنتين) .

عبد الرحمن الناصر هو الذى أمر بهذه الزيادة التى نتحدث عنها ، وعهد الى ابنه الحكم المستنصر بالاشراف عليها ، واستمر العمل فيها أيام الناصر وابنه الحكم ، فهى من عملهما معا .

***

وقبل ان ننتقل الى الحديث عن زيادة الحكم المستنصر ، احب ان تلاحظ أن المنظر كما تراه الآن لا يمثل الا جانبا صغيرا من الجمال الفنى الذى افرغه عليه المعمارى العظيم يوم بناه . سترى فيما يأتى من حديث أن يد التغيير قد عبثت بالجزء الذى بناه عبد الرحمن الأوسط ، فقد أنشئت كنيسة صغيرة يتقاطع محورها مع محور المسجد ، وبنى مصلب هذه الكنيسة على يسار الرواق



بقية جدار جامع عبد الرحمن الداخل وبداية الزيادة التى اضافها عبد الرحمن الاوسط

فضاع معظم جماله ، ومساجدنا الاسلامية قطع من الفن يضيرها اقل عبث أو تغيير .

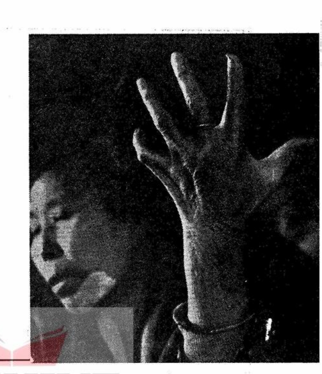
ثم ان أبواب المسجد التى تفضى الى بهو البرتقال قد سدت عدا المدخل الذى اتيت منه ، وهو ايضا مدخل مظلم عليه بدل الباب ابواب ، فاحتبس النور وأصبح من يدخل كأنه فى شبه ظل لا يكاد يتبين معه شيئا . فاذا ذكرت أن النور كان عنصرا من العناصر التى حسب الفنان حسابها عند وضع تصميم هذا المسجد تصورت مقدار الخسارة التى نزلت بالجامع من وراء هذا التحريف .

انك تنظر الى المسجد الآن وكأنك تتأمل لوحة فنية فى ضوء خافت حبيس . كل ما تراه هو الهيكل العام ، أما التفاصيل التى شقى الفنان ليضيفها، أما اللمحات التى تعبر عن شخصه وتميزه عن غيره ، فقد خفيت كلها ، ولم يبق الا أن تستكمل ما خفى عن طريق التصور والخيال .

ونحن فى الأندلس فى دنيا لا تكتمل صورتها الا مع خيال خصب خلاق يكمل ماضاع ويستنفد مافات وما من مرة تأملت هذا الجامع الا تصورت أننى أنظر اليه بعين غواص ينظر الى قاع البحر خلال الماء ، كل شىء يتراءى له خلال سحب رقيقة من الماء ، وكل شىء أمامه يتراقص مع سير الماء فلا يتبين الواقع الا فى صبر وعناء ..



الثقافة العلمية ونزع السلاح



هذه اليد اندمجت فى الصخر من تأثير قنبلة هيروشيما اما صاحب اليد فلم يعد له وجود

ثمة حقيقة لا يمارى فيها أحد هى أنه على حين يزداد عدد المثقفين فى كل بقاع العالم نتيجة الاكثار من دور العلم والجامعات ، فان عدد العلماء لا يزال ضئيلا محدودا مما يجعل من واجب هذه القلة من العلماء أن يكثروا من المؤلفات ، وألا يتوانوا فى كتابة المقالات ، أو يقصروا فى القاء المحاضرات على جمهرة المثقفين لاقناعهم بالخطر الذى يكمن وراء سباق التسلح الذرى وغير الذرى حتى اذا نفذ اقناع العلماء الى قلوب هذه الصفوة من المثقفين جاء دور هؤلاء فى التأثير على الملايين المتعددة من جماهير الشعوب فى كل مكان ليقنعوهم بهاتين الحقيقتين :

الأولى ـ خطورة التجارب الذرية التى تجرى فى أكثر من مكان .

الأخرى ـ فداحة الحرب النووية اذا قدر لها الوقوع .

فاذا انتشر هذا الوعى بين الشعوب وشعر الناس فى كل مكان بما يتهدد الحياة من خطر الفناء أمكن لهؤلاء بغريزتى حفظ النفس والنوع أن يضغطوا بجميع الوسائل على الحكومات والسلطات المسئولة لتحول دون مواصلة هذه التجارب الخطيرة دون المضى فى صناعة هذا السلاح الرهيب وفى الاحتفاظ به .

***

لقد ذكر الأستاذ الكبير جون برنال (John D. Bernal) عضو المجمع الملكى البريطانى والرئيس بالنيابة لمجلس السلام العالمى لرئيس المجلس القومى المصرى للسلام خلال الجنازة الوطنية التى قام بها الشعب الفرنسى لجوليو كورى (Joliot Curie) الرئيس السابق لمجلس السلام العالمى والعالم الذرى المعروف مكتشف النشاط الاشعاعى الصناعى والحاصل على جائزة نوبل انه انشأ مجلس السلام العالمى بعد أن اقتنع بما تجره البحوث الذرية من دمار محقق للبشرية وما تحدثه من فناء تام لها .

كورى ياسى
الزعيم اليابانى المعروف





درس هيروشيما وناجازاكى
تشويه وعمى

- بقلم : الدكتور محمد محمود غالى



وليس يساورنى شك أن السبب فى ذلك هو كشف جوليو كورى بالاشتراك مع هلبان (Helban) وكوارسكى (Covareski) عن أن النيوترون البطىء (أحد الجسيمات المكونة لنواة الذرة) الذى دخل فى تجربة العالم الكبير أوتوهان (otto Hahn) فى نواة ذرة البليتونيوم قد تسبب فى خروج ثلاثة نيوترونات أخرى من النواة ذاتها ، تنطلق فى ثلاث نويات أخرى ، فتخرج تلك تسعا ، وهذه تخرج سبعا وعشرين ، ثم واحدة وثمانين وفقا لمتوالية هندسية، بحيث ينتج فى كسر ضئيل من الثانية بلايين البلايين تخرج متطوعة لتعمل بدورها كما يعمل النيوترون الأول فى قسمة النواة ، وهذا ما يسميه المشتغلون بعلوم الذرة السلسلة الحادثة فى نواة الذرة .

جون برنال
استاذ بجامعة لندن وعضو المجمع العلمى الملكى الانجليزى وله ابحاث عن البللورات معروفة فى العالم - وهو نائب رئيس مجلس السلام العالمى

وحيث ان كل نواة من قطعة من عنصر البلوتونيوم أو اليورانيوم تفقد من كتلتها مقدارا يتحول الى طاقة فان الطاقة التى يحصلون عليها كبيرة وخطيرة الى حد يصعب تصويره وتقدير مداه .

***

ان أعمال أوتوهان الألمانى وجوكيو كورى الفرنسى كانت بلا شك المفتاح الذى استخدمه الفنيون فى صناعة أول قنبلة ذرية .

واعود فاكرر أنه لا يخامرنى شك فى أن كشف أوتوهان فى ديسمبر سنة ١٩٣٨ والذى نشره فى ٧ من يناير سنة ١٩٣٩ ، وان اعمال جوليو وزميليه فى الكشف عن النيوترونات الثلاثة ووجود السلسلة الذى نشره بعد أيام قلائل فى يناير سنة ١٩٣٩ هو الذى جعل جوليو يتخلى عن بحوث الذرة ويكرس حياته كلها لأعمال السلام ، ويعود هذا بذاكرتنا الى ما فعله المهندس السويدى نوبل (Nobel) مكتشف المفرقعات عندما رأى الضرر الذى يحيق بالبشرية من جراء كشفه من أن يكفر عما يصيب الناس فرصد ربع ثروته الطائلة على خمس جوائز تمنح كل عام لمن يؤدون خدمات جليلة للانسان ، وهى الجوائز التى سميت باسمه ، فواحدة منها للطب ، وثانية للعلوم الطبيعية ، وثالثة للكيمياء ، ورابعة للادب ، والأخيرة للسلام .

***

ودون أن نقف كثيرا توصل الفنيون مع أسف الى ثلاثة أنواع من القنابل الذرية :

١ ـ القنبلة الانشطارية (Fission) من البلوتونيوم أو اليورانيوم ٢٣٥ ، وهى التى ألقيت على هيروشيما وناجازاكى ، وهى تزن من كيلو جرام واحد الى بضع عشرات الكيلوجرامات ، وقوتها تساوى من الفين الى مائة الف طن من المواد الشديدة الانفجار ، وجدير بالذكر أن قنبلة هيروشيما كانت تساوى عشرين الفا من هذه المواد المتفجرة وقنابل التجارب الفرنسية فى الصحراء الافريقية كانت كل منها تساوى مائة ألف طن من هذه المواد .

٢ ـ القنبلة الهدروجينية وتفجر عادة بقنبلة ذرية تعمل على التحام نظائر الهيدروجية (Fusion) وقوتها حوالى عشرة ملايين طن من المواد الشديدة الانفجار ، أى تعادل خمسمائة مرة القنبلة الذرية العادية .

٣ ـ القنبلة فوق الهيدروجينية وقنبلة الليثيوم (Lithium) وهى قنبلة هيدروجينية مغلفة باليورانيوم العادى ٢٣٨ الذى كان غير قابل للانشطار ، وقوة انفجارها تصل الى مائة مليون طن من المواد الشديدة الانفجار ، ويمكن من الناحية الفنية أن تتجاوز هذا القدر بكثير وعلى حد علمى تمكن الفنيون من تجميد الليتيوم بحيث لا يتجاوز وزن هذه القنبلة الخطيرة طنين ، وبحيث يسهل حملها وارسالها بالصواريخ العابرة القارات وهى أعظم ما كشفه الانسان من خطر .

***

وهنا أرانى مضطرا الى الوقوف بالقارىء قليلا لاطلعه على أمر هام فى هذا الموضوع ، ولأدخل فى نفسه وقلبه الايمان الراسخ بضرورة العمل على نزع الأسلحة ولا سيما النووية منها .

ان اليورانيوم ٢٣٥ نادر جدا ولايمثل فى اليورانيوم الطبيعى ٢٣٨ الا سبعة على عشرة آلاف ، ويستخلص منه بصعوبة وبنفقات باهظة ، ولقد وجد الفنيون مع أسف أن هذا اليورانيوم ٢٣٨ الزهيد الثمن والذى كان لا يستخدم قط فى صناعة القنابل النووية يقوم بدور اليورانيوم النادر ٢٣٥ القابل للانقسام والانشطار فى الحرارة العالية جدا مثل مليون درجة ، وهى الحرارة التى تحدثها القنبلة الهيدروجينية ، وعلى هذا الأساس توصل الفنيون الى صناعة القنابل فوق الهيدروجينية التى ذكرناها والتى صنعت الدول الكبرى منها العشرات وربما المئات ، وذلك بتغليف القنبلة الهيدروجينية باليورانيوم ٢٣٨ ، وهكذا وصل التفجير الى الحالة الجهنمية التى وصل اليها ، وهكذا أصبح فناء الانسان والحيوان والنبات من فوق هذا الكوكب الذى نعيش عليه مسألة فنية فى متناول يد الفنيين ورجال الحرب ، وذلك فى حالة وقوع حرب نووية .

والعلماء على يقين من أن ما لدى الدول الكبرى من القنابل الذرية يفوق بكثير ما يكفى افناء الحياة فى هذا الكوكب الوديع الدوار .

وهذه الحقيقة المؤلمة هى التى تدفع العلماء الى أن يهرعوا فى ذعر الى المثقفين ليطلعوهم عليها حتى يقوموا بدورهم فى اقناع الملايين من البشر الحريصين على الحياة بخطورة الحالة التى تواجهها البشرية .
اننا هنا لا نضع فروضا ولا نظريات ، وفى اعتقادى

انه يجب التفريق بين ما يفترض نظريا وبين الواقع الملموس .

***

عندما وضع اقليدس الهندسة الاقليديسية التى يدرسها الآن الطلاب فى صفوف المدارس نشأت بعدها هندســـتان متماسكتان : هندسة ريمان وهندسة لوباتشفسكى ، وهما هندستان كاملتان أسستا على فكرة عدم وجود الخطين المتوازيـــين اللذين بنيت عليهما هندسة اقليدس .

***

وفى زمن الحسن بن الهيثم العالم العربى دارت مناقشة عنيفة حول رؤيتنا للاشياء هل يكون مردها شيئا يخرج من العين الى المرئى أو أن المرئى ينعكس على العين ؟ وانتهت المناقشة بنصر لابن الهيثم الذى وضع المبادىء والقوانين التى يسير بمقتضاها علم الضوء الحديث ، وهذا ما تناوله بالشرح الأستاذ مصطفى نظيف مدير جامعـــة عين شمس السابق والرئيس الحالى للاتحاد العلمى المصرى الذى أتشرف بعضويته فى كتاب ابن الهيثم الذى قـام بتنقيطـــه وشرحه وطبعه .

***

وفى سنة ١٩٠٥ تشكك العلماء فى نظرية الزمان والمكان لاينشتاين (Albert Einstein) وهى المعروفـــة بالنسبية الخاصـــــة (Relativité Restreinte) وعنده أن ليس ثمة حادثتان تقعان فى آن واحد ، وباللجوء الى معادلات لورانتس (Lorentz) أوجد العلاقة الشهيرة بين الطاقة والكتلة، وخرج من هذه العلاقة بأن كيلوجرام واحد من المادة ــ ماء كان أو قطنا أو ترابا أو أية مادة أخرى ــ به طاقة تعادل ٢٣٥٠٠ مليون حصان ساعة ، مما لم يصدقه أحد فى ذلك الوقت فأصبح الألف والباء لدى العلماء بعد التحول النوى والكشف عن القنابل الذرية والهيدروجينية

ووضع اينشتاين نفسه نظرية النسبية العـــامة (Relativité généralisée) فى سنة ١٩١٦ التى فسر بها الجاذبية تفسيرا يخالف ما ذهب اليه نيـــــوتن (Neuton) .

ودارت عجلة الزمن وتحقق العلماء عند كسوف الشمس سنة ١٩١٩ أن نظريات اينشتاين صحيحة لا تحتمل الجدل وأن الحيز يتقوس بجانب الكتلة ، وذلك بأن رصد العلماء نجمين من النجوم الثوابت مرة فى حالة وجود الشمس فى طريق ضوئهما الى الأرض ، وأخرى فى حالة مرور الضوء من النجمين الى الأرض بعيدا عن الشمس ، ووجد العلمـــاء الفرق الذى تكهن به وحسبه اينشتاين قبل وقـوع هذا الكسوف الشمسى الذى مكن العلماء من أخـذ هذه الصور ، وربما كان هذا أكبر نصر علمى شهده عالم فى حياته .

وأكثر من ذلك فان تقدم العلوم الذرية والتحولات النووية جعلت العلماء فى عهد جوليو واتوهان ، أى فى عهدنا الحالى ، يحسبون بدقة علاقة الكتلة بالمادة التى وضعها اينشتاين فى النسبية الأولى ســـنة ١٩٠٥ ويتحققون بما لا يدع مجالا للشـــك ان هذه العلاقة صحيحة .

***

ان فناء العالم كله بما حوى من انسان وحيوان ونبات لا يحتاج الى السنوات الأربعين التى انقضت فى التثبت من نظريات اينشتاين التى ظل العلماء يتشككون فى صحتها ولا يحتاج الا الى سنة واحدة أو اثنتين لتقع حرب نووية ليتثبت مما يقوله العلماء اليوم .

هذا ما يدعونا الى أن نطلب الى الجميع مواجهة هذه المشكلة الكبرى ، والمطالبة بجميع الوســائل بحظر التجارب الذرية وتحريم صناعة الأســلحة النووية وتخزينها وهى الأسلحة التى نسميها أسلحة الدمار الشامل .

***

لقد كان بودى أن ألخص للقــارىء ما جاء من النواحى العلمية خاصا بالذرة والتفجيرات الذرية فى الكتابين اللذين صدرا لى ، الأول « ماذا تخبئه نواة الذرة للانسان ؟» سنة ١٩٤٩ والآخر « الذرة ومستقبل العالم » سنة ١٩٥٥ أو آتى ببعض المهم فى محاضراتى المنشورة وهى :

١ ــ ضرورة تحريم التجـــارب الذرية وهى فى الكتاب الثانى للاتحاد العلمى المصرى سنة ١٩٥٨ .

٢ ــ خطورة التفجيرات الذرية فى الصــحراء الافريقية (فى كتاب المجمع المصرى للثقافة العلمية، الدورة الثلاثون سنة ١٩٥٩) .

٣ ــ نواة الذرة وتفجيراتها وأثرها على الحضارة (كتاب المؤتمر العلمى العربى الرابع ١٩٦١) .

ولكنى أوثر أن أعوض القارىء الآن بخلاصـــــة ما انتهيت اليه من اطلاعى على كتب وبحوث أخرى خلال سنة ١٩٦٢ ، وهو ما لم يرد فى محـــاضراتى السابقة التى بلغت الخمسين وأخص بالذكر مثالا رائعـــا من هذه الكتب والنشرات الأخيرة ــ كتاب البروفسير كوزين (Cosine) ، وعنوانه « أخطـــار الانفجارات النووية على الانســـــان » والذى كتب مقدمتـــه الأكاديمى « نوتشيف » (Nochiev) ، وهو كتاب مترجم الى العربية ، ونعود الى جسامة وفداحة القنابل الهيدروجينيـــة فان كوزين هذا يذكر أن القنبلة التى فجرها الاتحاد الســـوفييتى فى نوفمبر سنة ١٩٥٥ أو القنبلة الهيدروجينية التى فجرهـــا الأمريكيون سنة ١٩٥٦ يزيد أثر كل منهما على جميع ما فجره الانسان منذ الخليقة بما فى ذلك من الحربين العالميتين الأخيرتين .

وتحاول بعض الجهات والصحف أن تقنع الناس ان لا خطر من التفجيرات الذرية حين تكون هـــذه التفجيرات على ارتفاعات عالية جدا بين ٣٠٠ و ٥٠٠ كيلومتر مثـــلا ، ولكن البروفسر كوزين ذكر ان الفضـــاء يمتص كل النيوترونات وأن الكربون ١٤ المشع الذى يتكون من الأزوت الذى فى الجو بفعل هذه النيوترونات يزداد فى الجو المحيط بالأرض .

واذا لاحظنا أن هذا الكربون ١٤ المخيف لا يتناقص الى نصف كتلته الا بعد خمسة آلاف سنة فانه مما لا شك فيه أنه يكون خطرا متزايدا على الأحياء فى مدى طويل فهو يكون مع الأكســـجين الحامض الكربونى المشبع الذى يمتصه النبات والخضروات من الجو بوســـــاطة عملية التمثيـــل المعروفة ، وهكذا ينفذ الكربون ١٤ فى الأجســـام الحيوانية من انسان وحيوان بهذه النبـــاتات التى تـــــكون غذاءه ، وهو كما هو معروف ذو أثـــر فى تعـــديل كرموزومات الخلايا الحية مما يسبب التحـــول الفجائى (Mutation) فى الكائن الحى ، بمعنى أننا قد ساعدنا على وجود سلالات آدمية وحيوانية مشوهة ومريضة وناقصة العقل لا تصلح للبقاء او تعيش فى عذاب دائم . ولقد ذكرنا فى جميع محاضراتنا السابقة ان التفجيرات عموما يتكون منها السترونتيوم ٩٠ المشع واليود ١٣١ المشع والسيزيوم ١٣٧ المشـــع وهى عناصر تدخل بدورها فى الاجسام الحية مسببة الاورام الخبيثة وسرطان الدم وغيرها من البلايـــا التى تصيب الكائن الحى .

ولقد اشرنا فى محاضرات لنا الى هـــذا الكربون المشع الخطير وشرحنا المتساوية النووية التى يتكون بمقتضاها .

وانه لمن دواعى السرور ان اطلعنا اليوم على مـــا يقدمه المؤتمر الأول لاتحاد العلماء الذى اشترك فيه ٧٧٢ عالما الى رئيس الولايات المتحدة من احتجاج هؤلاء العلماء على ما تقوم به الحكومة الامريكيـــــة من تفجير قنابل نووية على ارتفاع كبير يصل الـــى منطقة حزام فان الن الاشعاعى بسبب احتمال تعرض حياة البشر للخطر من جراء ذلك .

وهناك كتب كثيرة صدرت فى العالم فى هـــذا الباب ، وقد أتيحت للعلماء الفرصة للعمل والدراسة داخل المعامل وخارجها ــ اذكر منهم العالم الفـــذ ليناس باولنج (Linus Pauling) الأمريكى الحائز على جائزة نوبل ومن أكبر المجاهدين اليوم لقضـــــية السلام العالمى والمتصدين لها .

***

وثمة طائفة أخرى من الكتب الســـياسية التى صدرت فى العالم وفى بلادنا منها كتيب الأستاذ سمير سويلم وعنوانه « نزع الســـلاح » ، وكتاب « نزع السلاح والسلام العالمى » للاستاذين حمـدى حافظ ومحمــــود الشرقاوى ، وقد لخصـــا فيه المراحل التاريخية لنزع السلاح من قبل عهد المسيح حتى وقتنا الحاضر وقد ضمناه أعمـــال مؤتمر جنيف الحالى .

***

والواقع ان خطورة التجارب الذرية القائمة حاليا وما قد يظن من قيام حرب نووية تدفعنى الى قراءة ما يكتبه الأدباء ورجال القانون والفلاسفة وكل من يمس او يناقش ــ عن قرب او بعد ــ هذا الموضوع الخطير الخاص بنزع السلاح الى جانب ما اقرؤه من الكتب والنشرات العلمية البحتة .

وفى هذا المجال الأخير طالعت أعمال كورى ياسى (Kaoru Yasui) اليــــابانى المعروف الذى التقيت به فى كولومبوبسيلان وفى استوكهولم والذى شرفنى

بزيارتى فى مصر ومنها محاضرته التى ألقاها فى كلكتا وعنوانها تحريم القنابل الذرية والهيدروجينيـــة وجميع أسلحة الدمار الشامل

(on The Banning of atomic Hydrogen and Other Weapons of mass Destruction."

وهى التى قدمها لمؤتمر المحامين الآسيويين فى كلكتا عام ١٩٥٥ .

كذلك أطلعنا على كل خطبه فى المؤتمرات المختلفة وجميع مقالاته فى المجلة المعروفة « لا هيروشـــيما بعد اليوم » No More Hirochima

هذا ولقد طالعنا أخيرا كتـــاب الكاتب الزنجى الافريقى لوتويلى (Lutuili) الذى حاز جائزة نوبل للسلام هـــذا العام والذى ســلط فى خطـــابه فى استوكهولم ضوءا شديدا على خطورة البحوث الذرية ولقـد كان الفضل فى اطلاعى على أعمال ليتويـــلى الصديق الكندى انديكوت (Endicott) فى مجلته التى يصدرها بكندا .

ولشدة تعلقنا بقضية نزع الســـلاح حضرت محاضرتين ألقاهما فى القاهرة الأســـتاذ الأمريكى هاردى ديلارد Hardi Dillard عنوانهما النزاع الفكرى وحكم القانون » .

Confliction Idiologie and Rule of Law

ولهذا الأستاذ شهرة انه أعظم من يتكلم فى الولايات المتحدة .

وقد ذكر فى محاضرتيــــه اللتين خلتا تمامـــــا من الكلام عن موضوع نزع السلاح أنه عندما تحـل أزمة دوليـــة فانه يجب أن تعالج بالوســـائل الدبلوماسية تارة ، وبالقانون الدولى تارة أخـرى وفى ظنى أن تحريم القنابل النـــووية لا يمكن أن يعالج لا بالقانون الدولى ولا بالدبلوماسية .

ولقد لاحظنا أنه بعد هزيمة هتلر وموســـولينى والقضاء على النازية والفاشية جرت محاكمة نورمبرج التى اتفقت فيها الدول المنتصرة على اعتبار الاعتداء جريمة وأن الدولة التى تشن حربا على أخرى تعتبر معتدية ويدخل عملها فى نطاق الجرائم التى يجب أن يقف العالم كله ضدها ، ومع شـــديد الأســف أضحت هذه الدول العظمى نفسهـــا تحضر أدوات الدمار وتستعد لحرب نووية مدمرة وتقوم بتفجيرات ذرية لتحسين أخطر أدوات الدمار متناسين المبادىء العليا التى تستهدف المحافظة على الكائن البشرى .

ومع كل ما تقدم فانى اعتقد ان البشرية لا تعدم حلا لهذه المشكلة وهو عندنا يقوم على ادخال تعديل جوهرى فى ميثـــــاق مجلس الأمن ودســـتور هيئة الأمم مؤداه ان أية دولة تقوم بتفجيـر ذرى مهما صغر شأنه تعتبر معتدية على العالم كله ، وعلى هيئة مجلس الأمن أن تعمل على مقاومتها بعد أن ثبت بما لايدع مجالا للشـــك أن لها أثرا مبـــاشرا على جميع الكائنات وان تراخى هذا الأثر أحيـــانا الى سنوات لاحقة .

هذه عقيدتى ورأيى اللذان ادين بهما وانها لصيحة ارددها فى كتاباتى ولست اشك فى أن انســـانيتنا وحرصنا على الجنس البشرى وعلى مستقبل الأجيال تحتم علينا جميعا أن نعمل على نشر الوعى والعمل فى هذا السبيل ، وانى لارجو أن تســـتقبل البشرية عهدا قريبا لا يتحدث الناس فيه عن كتلة شرقيـــة ولا عن كتلة غربية وانما يتحدثون عن ســـلام دائم ويولون اهتمامهم الانسان وطفل المســـتقبل الذى نرجو له من الصحة والثقافة ما يكفل له الحيـــاة السعيدة .

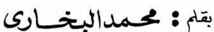
***

ذكرت بعض الصـــحف المحليـــة أن حمـــامة شيدت عشا فى فوهة « بولاريس » أحد المدافـــع الكبيرة التى تطلق الصواريخ العابرة القـــارات فى الولايات المتحدة الأمريكيـــة وأن الشعب الأمريكى اصطف بنظام يمر أمام هذا العش دون أن يقلـق الحمامة . وعنـــدى أن هذا دلالة على أن الشعب الأمريكى أصبح يحب السلام ويقبل عليه .

واذا كنت قد أيقنت ذلك شخصيا فى الشعب الروسى عند جولتنا سنة ١٩٥٨ فى موسكو وكييف وسوشى ولينينجراد من حبهم للسلام وكراهيتهـــم للحرب .. فلماذا لا نأمل أن العـــالم فى القـــريب سينتهى من هذه المشكلة الكبرى . مشكلة صناعـة القنابل النووية وخزنها وتجربتها . اننا لواثقون من اننا نتجه نحو سلام دائم .

ان بناء الجامعات الكبرى مثل جامعة السوربون وجامعة موسكو التى ترتفع ٣٢ دورا ، وان تشـــييد المكتبات ودور العلم الصحيح وان تربية الأطفـــال ونشر الكتب الثقافية أولى بالانســـان المتحضر من صناعة القنابل النووية والتفنن فى افناء الانسان .

الأديب الجزائري
مولود فرعون





اذا كانت الارض تورث الكاتب الأصيل اعمق خصائصها ، فقد اورثت « الجزائر » مولود فرعون حزنها الفاجع وصلابتها الدفينة .

ولد مولود فرعون في ٨ من مارس ١٩١٣ والجزائر تمر حينئذ بأقسى فترات تاريخها ، يغتصب الاستعمار ثرواتها ، ويطحن كبرياءها ، ويخنق مقاومتها ، فتبقى سجينة وراء سور شاهق من السيوف والحراب .

وشب في اشد مناطق الجزائر قحطا واكثرها ضياعا وسط الجبال العالية الممتدة قرب ساحل البحر الأبيض المتوسط فيما بين مدينتي الجزائر وقسنطينة ، في منطقة القبائل ، حيث تأوي جماعة من جنس البربر ، في قوامهم شموخ ، وفي طباعهم كبرياء ، ربطت المأساة بين قلوبهم ، وقست عليهم العزلة خلف الجبال التي تطوقهم فوثقت بينهم باخاء قوي .

عاش مولود فرعون طفولته وسط قفر الطبيعة وقحط الأرض وجراح الكبرياء وصلابة النفس وتماسك الأهل . وقبعت في نفسه – منذالطفولة – اكتئابة مبكرة .

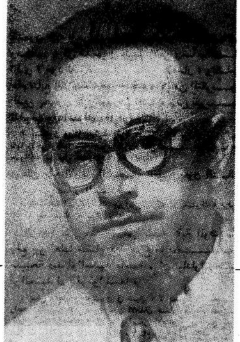
واذا كان اطفال الجزائر يولدون وسط الأسى ، ويتمرغون في تراب الفقر ويشربون جرعات الحرمان فانهم يشبون سريعا وينضجون قبل الأوان كأنما يستحث وطنهم الجريح فيهم النضج ، ويتعجل اخذهم بالثأر له .

وكبر مولود فرعون ، وابوه الفلاح الهارب من قحط الجزائر الى مناجم الفحم بشمالي فرنسا يطمع في أن يرى ابنه راعي غنم يريح شيخوخته المكدودة من قسوة الاسفار وعذاب الغربة ، غير ان مولودا اظهر شغفا بالكتاب وحبا في القراءة استرعى احد المدرسين اليه فما زال يحتضن تقدمه المتصل حتى حصل له على مكان بالمدرسة الثانوية الفرنسية في « تيزي اوزو » عاصمة الاقليم فترك قريته « تيزي هيبيل » اليها ، وما زال بالمدرسة الثانوية حتى فتحت له هذه أبواب مدرسة المعلمين بمدينة الجزائر .

رحلة طويلة قاسية على الابن الفقير وعلى أبويه المعدمين عرف فيها الثلاثة الكدح والصبر والتمزق والحنين ، وعاد مولود الى الأرض التي خرج منها صبيا مهزولا ، وقد اصبح معلما شامخ القوام معتد النظرة عامر القلب بحب قومه والاشفاق عليهم .

ثم اخذ يتنقل بين قرى القبائل المختلفة معلما للنشء يهرع الى داره الظامئون الى المعرفة ، ويحيط به المحزونون الذين تضنيهم مأساة يبحثون لها عن حل ،او ضائقة يتلمسون للتفريج عنها اذن صديق ، واصبحت جولاته في القرى كخطرات نسمة الصيف الرطبة تتفتح لملاقاتها الصدور .

وخلال جولاته الكثيرة ادرك مولود هول المأساة التي تجثم على صدر الجزائريين وعمق الضياع الذي يستشعرونه على الأرض السليب ، وعاش معهم قلق الحرب العالمية الثانية وهم يشاركون ببطولة في سحق النازية بين مجند في الجيش الفرنسي ، أو كادح في المزارع والمصانع يمد الجنود بالغذاء والعتاد ، وانتفض مولود بدوره للأمل الذي اخذ الفرنسيون يسكبونه في سمع الجزائريين بمنحهم الاستقلال غداة النصر ، ثم قبعت في نفسه خيبة الأمل الكبرى التي طحنت الجزائريين يوم عيد النصر حين خرجت المظاهرات في قسنطينة تعلن





الفرحة وتطالب باعلان استقلال الجزائر تحقيقـا للوعد ، فأسرعت الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها ارواح المطالبين بالحرية . وباتت قسنطينة ليلة ١٣ من مايو ١٩٤٥ تضم اطلالها على خمسة واربعين الف شهيد !

منذ تلك الليلة انطوت الجزائر على نفسها تفتش فى اعماقها ، وتستعيد تاريخها ، وتتامل واقعها وترسم خيوط معركة المصير . لقد عرف الشعب الجزائرى أن طريق الدم هو طريق الحرية ، فلينتزع أرضه اذن شبرا شبرا من تحت اقدام المستعمرين حتى يلقى ببقاياهم بين امواج البحر ، أو يدفنهـم تحت رمال الصحراء .

وبدأ الاعداد للثورة .

تمشى الصمت فى الدروب ، وتبـادل الشعب النظرات مكان الكلمات ووقفت بأبواب المـدارس الفرنسية الوحيدة الباقية بالجزائر صـفوف من الأطفال كانوا بالأمس يرفضون دخولها . واختفى الشبان العاطلون من المقاهى والأرصفة واخذوا طريق الجبال فى صفوف متصلة .

وفى عام ١٩٥٢ انهار الصـمت وارتفعت صرخة تخطت الأسوار ونفذت الى قلب العـالم . وتلفت المثقفون فى العالم فاذا بين ايديهـم ادب جزائرى راسخ القدم يتمثل فى ثلاثة اعمال قصصية كبـيرة : « التل المنسى » لمولود معمرى ، و « الأرض والدم » لمولود فرعون ، و « البيت الكبير » لمحمد ديب .

ادب عملاق بأصالته وارتباطه بقضية الوطن . لم تطمس اللغة الفرنسية التى كتب بها نبضات روحه الجزائرية ولم تحول انطلاقته وجهة أخـرى غير وجهة الشعب المتطلع الى حريتـه . وسرعان ما أصبح الأدب الجزائرى الوليـد جزءا من الأدب العالمى .

ان تكن قد سبقت ظهور « الرواية » الجزائرية بعض قصص قصيرة فقد كانت تحمل شائبة خطيرة لأنها كانت تعبيرا متخاذلا يستهدف استدرار عطف القارىء حتى اطلق النقاد عليها « صوت الضعفاء » كانت القصص القصيرة التى ظهرت قبل الحـرب العالمية الثانية باللغة الفرنسية ، تحمـل « مركب نقص » خلص منه الأدب الجزائرى الحـديث الذى استهدف التعبير عن هـذه الانتفاضة الجديدة ، وظهر فى شكل « الرواية » باعتبارها انسب أشكال التعبير الأدبى لتسجيل هذه الفترة القلقة فى حيـاة الشعب بما تفسحه الرواية امام الكاتب من الانطلاق ومعايشة المآسى الكثيرة فى صبر ، وتصوير البـلاد واهلها ، وبسط أفكارهم وتطلعاتهم . وكذلك كانت هذه القصص ومضات النور التى أضـاءت أمام الشعب الجزائرى الطريق ، لقد زادته وعيا بنفسه ؛ وخلقت له احساسا قوميا فى الميـدان الأدبى ، واثبتت ان انطواء الجزائريين على انفسهم خـلال الأعوام التى تلت الحرب العالمية الثـانية لم يـكن استسلامة عاجز يمضغ أساه فى استخذاء ،بل وقفة

محارب يرسم الخطط فى عناد لمسيرة اكبر .

وقد بدات المسيرة الكبرى فعلا في الأول من نوفمبر ١٩٥٤ . وتشكل جيش التحرير الجزائرى الذى خاض المعركة فى بسالة . وتشكل كذلك جيش حقيقى من الكتاب الذين يدعمون النضـــال الوطنى : يتغنون بالحرية ، ويستثيرون البطولة ويبشرون بالفجر . وانضم الى الرواد الثلاثة ــ مولود فرعون ، ومولود معمرى ، ومحمد ديب ــ صف طويل من الجيـــل الجديد : مالك حداد ، وكاتب ياسين ، ومصطفى الأشرف ، ومالك وارى ، وآسيا جبار ممثلة المرأة الجزائرية فى هذه الطليعة .

وتنوع الادب الجزائرى الحديث ، ولم يقتصر على ميدان الرواية التى كتبها كل الادباء الجزائريـــين ، بل يظهر كذلك الشعر الجزائرى الجـــديد والمسرح الجزائرى عملاقين بجانب الرواية .

كان تطور الأدباء الجزائريين من ناحية التكنيـك والأداء الفنى بالاضافة الى هول المعركة الحـــربية التى أصبح الشعب يخوضها هما سبب انبثـــاقة الشـكل الشـــعرى والمسرحى فى الأدب الجزائرى باعتبارهما سلاحين رهيبين فى المعركة . كان الشعر هو كلمات النداء الملتهبة المحركـــة . وكان المسرح الجائل فى الريف هو حملة التوعية الخطـــيرة التى تسند معارك القتال الوحشية .

لقد اشعلت حرب التحرير حريقا رهيبا عصـف بالناس والدور ، بالحدائق والغابات ، ولكنها كانت بوتقة اعادت تشكيل الوجدان الجزائـرى وانضجت فنونه المختلفة حتى شهدت الجزائر صحوة فى ميدان الموسيقى والرسم شبيهة بتلك الصحوة الادبيـــة الجديرة بالدراسة والاعجاب .

كان دور مولود فرعون ، وزميله محمـــــد ديب ومولود معمرى ، دورا قياديا بطوليا ، حين حطموا أسوار العزلة المفروضة على الجزائر ونفـــذوا الى العالم الخارجى يضعون بين يديه صورة صادقة عما يجرى وراء الاسوار وكانت اعمالهم الفنية بمثـــابة محاكمة حقيقية للاستعمار .

وضع مولود فرعون قصته الاولى « ابن الفقـير يستعيد فيها احداث حياته وشبابه ونضاله من اجل المعرفة فى بلاد اغلق الاستعمار فيها المدارس وعمل على قطع صلات اهلها بماضيهم وتراثهم وأشقائهم وثقافتهم ويستعرض من خلال ذكرياته مأســـاة الفلاحين الكادحين خلف حفنة دقيـــق فوق ارض بخيلة صلبة أووا اليها بعد ان استحوذ الغرباء على المزارع المشرقة بالخضرة والرى والنماء .

فالفقر هو المأساة الكبرى عند اهل القرية جميعا ، تقف لقمة العيش وراء كل خطوة يخطونها او عمـل يقدمون عليه ، هى مبعث آلامهم وآمالهم ومنازعاتهم وصلحهم ، كل ما يهون عليهم الأمر رضا بالقضـــاء الذى لا مرد له واستسلام ساذج للاقدار ، وتضامن امام تتابع الكوارث ، انهم حشد هائل من المنكوبـــين الذين يحملون على ظهورهم الشقاء وفى نفوســــهم الخوف وفى أصواتهم المرارة :

« يسكنون بيوتا بدائية فقيرة تتسلق قمة مرتفع يعلو كـل منها الآخر وكأنها عظام عمود فقرى هائل لحيـــوان رهيب من حيوانات ما قبل التاريخ » ..

على هذه الأرض الشحيحة الفقيرة يكون التساند الانسانى مصدر السعادة .

« فالسعادة أن يكون لك جيران يعينونك او يغيثونك ، يرثون لك او يقاسمونك مصيرك . »

الوحدة على هذه الارض كئيبة كآبة الموت فان وقع بين اهلها خصام فما أسرع ما يعقبـــه صلح صبيحة عيد أو امسية فاجعة . ان تبادلوا الحـب او الحسد لم يتفرقوا شيعا .

« بعض الجيران يعيشون فى ضيق ، لا يملكون الا حجـرة واحدة . يهون الأمر حين يكون الأطفال صغارا ، ينام الجميـع على بساط واحد يلتصق بالأم أصغر الابناء ، يليه من يكبره حتى يكون أكبرهم أشدهم بعدا ، وينام الأب الى جانب زوجته. أما حين يكبر الابناء فعلى الصبى الكبـــير ان يهجـــر المنزل بالليل حتى تصبح له حجرة خاصة به ،وتمثل الفتاة الناضجة مشكلة كبيرة ان عثر لها على مأوى أمين بالليل كان ذلك من فضل الله » .

وعبر هذه اللوحات التى تنثر خلال قصته الثانية كذلك : « الأرض والدم » تكتمل لنا صورة عن الفلاح القبائلى ، عن صفاته الطيبة من اعتـــزازه بالشرف والفضيلة والكرم ، ومساويه من اعتزازه الخـرافى بالنفس وعناده الأحمق ومنطقه الساذج وحـــذره الساخط ثم الغيرة والخوف اللذين أورثتهما اياه طبيعة قاسية واقتصاد متخلف وكفاح مر غيـــر مثمر .

فى قصة « الأرض والدم » تزداد احساسا بشقاء الجزائرى ، فهو ضائع خارج وطنه يعذبه الحنين ويشده الى بلده فيعود اليه ليعرف عذاب التقاليد التى تتربص بالعواطف البشرية ، وتقضى على طمأنينة النفس . وتشهد مأساة الزوجة الجزائرية المصابة بالعقم ، لكنا نستمع الى مولود وهو يناقش مشـكلة « الأرض » ولمن تكون :

« ان أرضنا متواضعة ، انها تحب وتمنح فى الخفـــاء ، وتتعرف سريعا على ابنائها ، على هؤلاء الذين خلقوا لها والتى خلقت لهم . من شاء أن يكشف جمال أرضنا فليمنحها حبه ». « ان أرضنا تحب الفـــلاحين الكادحـــين الحريصـــين »

ثم نرى كيف يمثل الدم رابطة قوية فوق أرض الوطن أنه أساس القرابة التى تجمع الوطن . فى أسر وقبائل .

يشد الدم الانسان الى أهله والى أرضه ، فاذا ابتعد الجزائرى لم يترفق به الحنين حتى يعود كما

لن يستطيع ان يحيا بين الجزائريين الا من خالط دمه دماءهم ، من شاركهم مآسيهم ، من أحب أرضهم واحبتـــه الأرض . ان مولودا يطرق فى رفق أبواب المسألة القومية .

ويتعقبنا الجوع فى قصـــة « الارض والدم » بمثل ما اعتصرنا فى قصة « ابن الفقير » ، ونستشعر المرارة وراء سخرية مولود فرعون :

« الجوع . انه رفيق قديم ، يسهل احتماله ، والامر فى غاية البساطة : قلل نصيبك من الخبز شيئا فشيئا ، واخلط دقيقك بكثير من الضجيج ، واختزن ثمار البلوط لتضـيف منهـا الى دقيق الشعير . ثم ان هناك الصوم الذى يستطيع المـرء ان يفترق منه على هواه . وكم كان الصوم حبيبا الى النبى ، ان من يألف الحرمان يسهل عليه احتمال الجوع ، يفقد الشهية ويعتـاد الغذاء القليل . ان الجائع لا يتالم اكثـر مما يتالم المتخم ... انه اختلاف فى الدرجة فحسب . »

و« الدروب الصاعدة » رواية مولود الثالثة ــ التى ظهرت عام ١٩٥٧ ــ هى التعبير الفنى الكبــير عن النضـج الكامل للشـعب الجزائرى وتـــألق احساسه القومى ، وعن المعركة الفاصلة التى يزحزح فيها الجديد القديم ، ويعيــد الجزائرى الى مكانه الطبيعى ، لا فوق أرضه فحسب بل الى مقـــوماته النفسية الأصيلة ، الى دعائمه الروحيـة والفكرية والعقائدية . فلئن صورت « الأرض والدم » مأساة الجزائرى المنتزع من ارضه لقد تناولت « الدروب الصاعدة » مأساة الجزائرىالمنتزع من عقيدته والتى رمز اليها بهذا المسلم الذىاعتنق المسيحية فانقطعت الوشائج بينه وبين أشقائه ، واذا كان الاستعمار قد عمل على تخريب الروح الى جانب تخريب الارض فان استعادة الروح الضالة هى الطريق الى استعادة الأرض السليب التى دفن تحتها الآباء والأجـداد ، يرصدون من مخابئهم ابناءهم يحاسبونهم ــ دائما ــ على تفريطهم فى أرضهم الغالية ، فحتى المــوتى يفرسون فى أعماق الابناء بذور القومية ، ويسندونهم من وراء القبور فى معركتهم الوطنية للاحتفاظ بأرض الآباء .

فى ادب مولود يجد الجزائرى نفســـه ويكتشف ذاته ،يرى الجوانب المختلفة من حياته ويطـــالع عيوبه دون خجل ، ويطحنــه اليـأس حتى يلمع بصيص من امل يتشبث به وتولد فى نفسه ثقـــة جديدة .

يرسم مولود صورة صادقة عن الواقع الانسانى ويبرع فى تحليل العواطف والمشاعر الانســانية ، يتحسسها ويعرضها بكل ابعادهاالحقيقيةفى انثناءات النفس البشرية المعقدة ، له موهبة سيكلوجية مذهلة وواقعية انسانية لماحة ..

غير ان فى اسلوبه من البساطة ما قد تختفى معها شاعريته او تصيبه بالجفاف . تلقى مهنته كمدرس بعض الظلال على عمله الادبى ، فقد يستطرد أحيانا فى التفصيل حتى تحس انه يسعى وراء اقنـــاعك بفكرة واننا لنحس من تتبع قصصه انه اتخذ من التعبير عن القبائل ونقل آلام أهلها ومشـــاعرهم وتعريف العالم بهم رسالة له . ولقد عده النقـــاد لذلك أصدق ممثل للقبـــائل . كما بقيت أعماله حتى اليوم اروع وادق ما كتب عنها . وله دراســة عميقة شائقة اسمها « يوم القبائل » .

هكذا كان ادب مولود فرعون انعكاسا صـــادقا لآلام الشعب الجزائرى ، وتطلعاته الى مستقبل أفضل كما كان مشاركة فعالة فى معركة التحـرير المحتدمة على أرض الجزائر .

وهكذا أصـــبح مولـــود فرعون فى عين الاستعماريين الفرنسيين بمثابة شـــعلة فى ركب الثوار الجزائريين المتمردين على السيطرة الفرنسية ومن هنا بدأ الاستعماريون يتربصون به ، بهـــذا الانسان الوديع الخير الذى يحمل فى قلبه اشراقة أمل تريح الملايين من المكدودين ، وايمانا بأن الخير اقوى من كل شر ، وأن له النصر الأخير لأنه ارادة الملايين من البسطاء .

وقد اخذ مولود يؤكد ايمانه هذا وهو يواجه كل لحظة تحديا من الشر الذى يسيطر على الجزائر فى زى عسكرى متجرد من الانسانية .

أمرته السلطات الاستعمارية الفرنسية فى مايو ١٩٥٦ ان يشترك بوصفه ناظر مدرسة فى الاحتفال بذكرى استيلاء الفرنسيين عام ١٨٧٠ على مدينـة « فور ناســيونال » (الحصن الوطنى) وهى أهم مدينة فى بلاد « القبائل » ولم يتردد مولود لحظة واكد فى هدوء :

« انه يرفض ان يشترك بصفته الشخصية او الرسمية فى مظاهرة يقصد بها اذلال مواطنيه »

وحين جابهه التهديد بأنه ..

« .. ان لم يقبل فلسوف يعثر قريبا على جثته ملقاة فى احدى الحفر » .

أدار ظهره للتهديد ومضى دون مبالاة . اصدقاؤه وحدهم هم الذين قلقوا عليه فى مواجهة هـــذا التحدى الذى يعلمون خطورته فعملوا على نقله الى بلدة أخرى بعيدا عن هؤلاء المتوحشين .

ولكن المضـــايقات تابعتـــه جادة فى اثره ، واستفزازات المستوطنين الاســتعماريين حولت ساعاته الى ضيق ، فترك مدارس الدولة . وانضـم مولود الى « مراكز الخدمة الاجتماعية » التى دعا اليها اليونسكو عام ١٩٥٥ لنشر التعليـــم والوعى الصحى فى القرى البعيدة المنقطعة الصلة بالادارة الفرنسية والتى اشـــترك فى تدعيمها جماعة من الأساتذة الأوربيين والجزائريين .

ولم يجـد مولود فرعون الامن فى « مراكـز الخدمة الاجتماعية » ، لأن المدارس كلها أصبحت هدفا لضربات الاستعماريين .

بدأ الاستعمار باللغة العربيـة فحرم تعليمها ، واغلق مدارسها ليقطع الخيوط التى تربط الشعب الجزائرى بماضيه وتراثه ، وفتح المدارس الفرنسية لتعلمه لغة المحتل وتزيف تاريخه. غيران الاستعمار ما لبث أن ادرك أن خطرا جديدا يتهدده ويبرز له من هذه الصفوف القليلة التى خصصها للجزائريين يتمثل فى طليعة من المثقفين تخرجوا ليتسلموا هـم رسالة تثقيف النشء داخل الكتاتيب والمسـاجد وخلف جدران الدور ، ولم يعد نصيب الجزائريين من المعرفة مقصورا على ما تفرسه الجدات فى نفوس الصغار من قصصهم الشعبى ، ولا ما يلقنـه الآباء لأبنائهم من آيات القرآن وقصص على بن أبى طالب وخالد بن الوليد ، ولا مايفد فى طيات ثياب الحجاج من قصاصات الصحف العربية ، بل لقد اصـبح الكتاب الفرنسى نفسه مصـدر قلق ، واصبحت اللغة الفرنسية وسيلة يستخدمها الجزائريون فى فضح الاستعمار خارج الحدود واستنفار الأحرار فى انحاء العالم ليؤيدوا قضية الحرية ، ويسـاندوا معركة التحرير الوطنى فى الجزائر .

لذلك بدأ الاستعماريون يغلقون ابواب المدارس الفرنسية فى أوجه الأطفال الجزائريين ويصـادرون الكتب ، ويتعقبون المدرسين الأحرار ويطاردون الكتاب وفر الكتـاب الجزائريون ، خرجوا ليعرضوا قضيتهم على العالم ، وبقى مولود فرعون وحده أكثر أدباء الجزائر وداعة وصبرا وحنينا معذبا الى بلاده. يواجه مصيره على ثراها الحبيب .

وفى عام ١٩٥٧ غضب الجنرال ماسو على مراكز الخدمة الاجتماعية وعدها ــ برغم زيادة عـدد أعضائها الأوربيين عن الجزائريين ــ أوكارا لجبهة التحرير الوطنى الجزائرية . واخذ يعتقل اعضاءها ويعذبهم بدعوى القيام بنشاط مخـرب ، ولم يكن هـذا النشاط التخريبى الا نشر التعليم . ولكن الذى كان يفزع ماسـو هو أن يرى تعاونا بين الشعب الجزائرى والشعب الأوربى بالجزائر ، ففى مثل هذا التعاون تكمن نهاية الاستعمار .

وانتقل مولود الى مدينة الجزائر ، واقام بهـا وسط عذابات تمزق روحـه ، يمشى بين الجثث المنتشرة كل صباح فى الطرقات ، ويرى مصيره يبنها بعيدا عن ثرى « القبائل » الحبيبة ، فتغلف روحه اكتئابة عميقة ، ويمضى لا يتلفت وهو يتوقـع لقاء الموت فى كل خطوة .

لم يقصر أصدقاؤه فى حثه على ترك الجزائر كما فعل جميع الكتاب الجزائريين ، ديب ، وحـداد ، والأشرف ، وياسين ، وغيرهم . لكنه كان يعتبـر بعده عن بلاده نوعا من الموت المخيف أهون منـه اختراق الرصاص لجسده على ثرى وطنه . واغرق مولود لحظات فراغة وسط قصائد الشاعر القبائلى القديم « سى موهاند » قصائد لم تكتب يوما ولكنها تتناقل دائما على الالسنة منذ عصر لا يمكن تحديده انها تراث شعب « القبائل » الذى يتحدث لغة غير عربية ، جمع « مولود » هذه القصـائد من أفـواه الشعب الذى بقى أمينا عليها ، وترجمها الى اللغة الفرنسية ترجمة شاعرية رائعة . واثبت بجانبهـا النص القبائلى مكتوبا بحروف لاتينية .

كانت « القبائل » حبه المورق ، فهو يستشعر حنينا ممزقا كلما ابتعد عنها . بل لقد احس هلعا غريبا وهو فى مدينة الجزائر همس به فى رسـالة الى صديقه وزميـله فى « المراكز الاجتماعية » الكاتب الفرنسى الحر « عمانويل روبليس » الذى عاد الى فرنسا بعد اشتداد ارهاب منظمة الجيش السرى وبداية المفاوضات الجزائرية الفرنسية قال مولود فى رسالته .

« أخى ...

« ان مدينة الجزائر لتلقى فى روعى انها دار أخرج منهـا مالكوها واحتلها غرباء عاجزون عن اكتشاف أصحابها ، اغتصبوا حق التصرف فيها برغم كل منطق ، ونجحـوا فى تحويلهـا الى مستشفى مجانين أحيانا أقول لنفسى اننا فررنا جميعا : من رحل منا يائسا ، ومن بقى منا عاجزا . أتعرف أى دور يؤدية القانون هنا ؟.. انه يحمى متعصبين حمقى ، ومستوطنين هاربين من تونس ومراكش وفى ذلك ما يثير الغثيان . »

ويقارن بين حياته فى « القبائل » وحياته فى مدينة الجزائر قائلا :

« لست أعرف بالضبط نوع عملى هنا ، قد أكون اكثر هدوءا عن ذى قبل غير انى لن أجد الراحة طالما أن كل شىء لم يتضح فى ذهنى ، وطالما انى لا أعرف بالتحديد ما يجب أن افعله ولاكيف أصبح نافعا كنت أعرف دورى فى القرية وفى مدينة « فـور ناسيونال » وكنت أحاول جهدى أن أؤدى مهمتى ، ومنذ قدمت الى مدينة الجزائر وأنا أتخيل أن حياتى لم يعـد لها معنى غير اقتراب من الشيخوخة ، وتربية أطفـال يكبرون ويتخطوننى وينحوننى شيئا فشيئا » .

وتكاثرت على مولود الهموم والأمراض والمضايقات والارهاق حتى تمنى أحيانا أن يصيبه الجنون الذى قد يجد فيه من الخلاص مالا يستشعره العقـلاء ، ولكنه يستدرك فيقول :

« ان علينا أن نحيا وأن نتخذ مظهرا يحفظ كبـرياءنا ، أن نحتمل المعتدين ، وان نضحك للحمقى وللخبثاء حتى نأمن شرهم »

كل ما كان يتمناه مولود أن يجد وسط المأسـاة « أصدقاء حقيقيين يستشعر الى جانبهم العزاء » ، فقد تزايدت همومه منذ عام ١٩٦٠ ، عام المذبحـة السابع الى حد أن هلعا رهيبا كان يعشش فى وجدانه كان ايمانه عميقا بالفخر والنصر غير أنهمـا كانا يمعنان فى البعد عن ارض الجزائر التى كلما ذكـر اسمها التمعت عيناه السوداوان بشعاع غريب .

ظل كبير القلب واسع المغفرة حتى فى اقسى أيام المأساة ، ويشـــارك فى حفل تأبين البـير كامى بتليفزيون الجزائر فى هدوء وتحفظ ، لم يشأ أن يحاكم البير كامى بل حاول أن يتفهم دوافع موقفـه فى رحابة صدر .

لم يفعل ما فعله كاتب ياسين الكاتب المسرحى الجزائرى المجيد الذى ندد صراحة بالبـير كامى ، ذلك أن كامى صمت ستة اعوام على المذبحـة التى تديرها فرنسا فى الجزائر بلده التى ولد وعـاش حياته على أرضها ، ولم يرفع كامى صـوته مثل سارتر ضد وحشية الاستعمار الفرنسى بل تهرب حين سئل عن موقفه من الحرب القذرة واستخفى وراء معادلة غريبة سخيفة حين قال :

« لو خيرت بين العدالة وأمى لاخترت أمى »

ولقد كانت لألبير كامى امان : فرنسا والجزائر ، وكانت احداهما ظالمة والأخرى عادلة ، ولكنه اختار وهو الكاتب « الثائر » « أمه الظالمة » ..

تكلم كاتب ياسين مهاجما كامى ، وصمت مولود فرعون عن خطيئة كامى مجاملا ، فقد شاء مولود أن تقل الأحقاد بين الشعبين ليلتقيا اكثر صفاء بعد القضاء على الاستعمار وتحقق الاستقلال الذى اخذ يلوح فى الأفق . غير أن الاستعمار كان يكفر بمنطق مولود فرعون ويخشاه ويحاربه ، ويسعى لخلق عداء بين الشعب الجزائرى والشعب المستوطن الأوروبى ليفرق الجزائر فى بركة من دم مذبحة دائمـة دوام وجوده . ولهذا كان مولود فرعون هدفا من اهداف الاستعمار .

واتخذت الاحدا ثاتجاها داميا بالنسـبة لمولود ذلك المعلم الحانى على أطفال الجزائر كلهـا والأب الرقيق لستة ابناء يعد اكبرهم ليكون مدرسا مثله .

اقتربت مفاوضات وقف اطلاق النار من نهايتها وثارت ثائرة المتطرفين فأخذوا يجدون فى البحثعن وسائل تحطيم هذه المفاوضات . وكان حرمـان الشعب الجزائرى خيرة أبنائه وقادته احدى هـذه الوسائل ، وهكذا تقرر اغتيال مولود فرعون احـد كبار كتاب الجزائر والممثل الأصيل لشعب القبائل والكاتب الجزائرى الوحيد الباقى على ارض الوطن .

أصدرت منظمة الجيش السرى قرارا باعدامه ، وتعقبته فأسرعت ادارة المراكز الاجتماعية باخفائه فى بيت صغير خال كانت قد اشترته ليكونمدرسة ملحقة بالمركز فى « كلو سالمبية » فاستقر به طيلة شهر فبراير ١٩٦٢ ومنه كتب يقول :

« اننى أعيش فى رغد ، غير أن كل شىء هنا مسموم وكأننا نعيش جميعا على قمة بركان ، لحظاتنا كلها انتظار ولاشىءغيرذلك. عدت بالامس بعد زيارة لمدرسة أهلية فى « بوجى » وبرغم جمال المدينة التى لم تسبق لى رؤيتها كنت مهموما الى حد دفع بى الى اختصار رحلتى والعودة قبل انتهائها بيومين »

« أى جو نعيش فيه . اننى أعجز عن وصفه . ان الحيـاة وسط القلق والتمزق والهلع والحيرة تجعلنى اتصرف كما لو كنت امشى نائما ، ان الموت ينصب لنا شراكه فى كل مكان . ومع هذا فمن العسير ان يستسلم الانسان »

فى نهاية فبراير كتب مولود فرعون تلك السطور السابقة ، وفى ١٥ من مارس١٩٦٢ ذهب الى ضاحية البيار (احدى ضواحى مدينة الجزائر) ليحضـر اجتماع المركز الاجتماعى .

وبدأ الاجتماع ولم تمض لحظات حتى فتح الباب على المجتمعين ، واندفع رجال مسلحون من منظمة الجيش السرى يتصدرهم قائدهم معلنـا حكم المنظمة الذى أصدرته باعدام سبعة من بين اعضاء المركز الاجتماعى ونادى أسماء اربعة من الاوروبيين ، مارسيل ايمار ، ومارسيل باسيه ، وماكس مارشان، وبتيبون ، وثلاثة من الجزائريين : على حاموتين ، وصلاح ولد عوضية ، ومولود فرعون .

وفى صمت وذهول وقف ستة رجال ، فقد كان رابع الاوروبيين بتيبون غائبا ، وخرج الرجال الستة تحيط بهم فوهات البنادق .

وفى فناء الدار الذى شهد حنان الرجال الستة وأبوتهم ورعايتهم لأطفال الجزائر وقف الأسـاتذة يستندون بوجوههم الى الحائط مغمضين عيونهم على بشاعة المشهد ، وضغطت ايدى القتلة ،فانطلقت الرصاصات تنفذ عبر اجساد الأبطال الصـامتين سمعت أصوات الرصاص ولم تسمع للقتلى صرخات.

وانطلقت عربة تعوى حاملة السفاحين الذين خلفوا فى فناء « مركز التربية الاجتماعية » مائة رصاصة فارغة وخمس جثث هامدة وجريحا شامخا يحتضر ويتلوى لكن لا يلفظ بشىء ، فلم يكن قد بقى له الادمه أخذ يسكبه قطرة قطرة خلال أربع سـاعات على سرير مستشفى حتى انطفأت انفاسه ، فـدوت صرخة مرة طوقت العالم المحزون : ماتمولود فرعون

وبعد ايام وقعت اتفاقية وقف اطلاق النار ، دون أن تطوف بهجة النصـر على الوجوه ، فقد كانت مأساة اغتيال مولود فرعون تجثم بكل ثقلها الرهيب على انفاس المحاربين الذين وضعوا السلاح (بعـد أن اعطوا كلمة شرف بوقف القتال) دون أن يأخذوا بثأر مولود فرعون . ولماذا يأخذون بثأر مولود لقد كان الاستقلال نفسه هو الثأر الحقيقى لمولود وهـو الذى كان يقول

« ان سيادة الخير اقسى عقاب يمكن أن يلحق بالشر . »

وانطفأت الشعلة التى شاء لها الاسـتعمار أن تنطفىء ، ولكن بعد أن أضاءت الطريق حتى نهايتـه للركب الزاحف ، واغتيل مولود فرعون فى ضـاحية البيار مثلما اغتيل « لوركا » شـاعر اسبانيا فى غرناطة ، ومثلما يمضى فى كل عصر رائد فـدائى ممن يؤمنون بدور الفن فى اسعاد البشر سـعادة حقيقية ، لا مجرد الهائهم عن مآسيهم بقطرات من السلوى والنسيان .

عرفت الحقيقة



فى الصيف وصلنى خطاب من أخى . كان مفروضا ألا يفترق هذا الخطاب عن خطاباته التى تصلنى منه خلال شهور السنة .. ، ولكنه اختلف عنها .

فى الصباح رأيت الخطاب فى صندوق البوستة كنت ذاهبا الى البلاج وكان سعد صديقى ينتظرنى فاسرعت أفتح البوستة وأخذت الخطاب .

سألنى صديقى : خطاب من البلد

قلت : نعم

ركبنا الأتوبيس . كانت المسافة طويلة فاخرجت الخطاب من جيبى والقيت نظرة من النافذة على البحر ثم بدأت أقرأ

جرت عيناى على سطور التحيات والسلامات بسرعة حتى وصلت الى : « وأمس تمت خطوبة فوزية »

توقفت عند ماقرأت ذلك ..

سألنى سعد : خير

فقلت بهدوء وأنا أفكر : خير

وعدت أقرأ الخطاب من الأول وقرأت سطوره الأولى بالسرعة نفسها ثم اخذت اقرأ ببطء :

(وأظنك تعرف الشيخ عبد الرحمن .. الشيخ عبد الرحمن ابنه اسماعيل أفندى يشتغل فى وظيفة كتابية فى مدرسة البلد .. وقد تقدم الى حضرة الشيخ عبد الرحمن من حوالى أسبوعين وطلب يد كريمتنا فوزية لابنه اسماعيل أفندى والحقيقة البنت صغيرة ولكن طبعا أنت تعلم كل الظروف عندنا .. وطبعا الشيخ اشترط انها تسيب المدرسة وقال كفاية انها فى آخر سنة فى الاعدادية وبينى وبينك البنت متأخرة فى دروسها دائما ..

واتفقنا على المهر ٧٠ جنيها ـ بينى وبينك الرجل مقتدر ـ منها ٥٠ جنيها مقدم ومتأخر ٢٠ واتفقنا

(قصة) بقلم : عبدالمنعم سليم

أيضـا على شـبكة • أنا وافقت على طول وقـرأنا الفاتحة وتمت الخطوبة أمس والحمد لله • وكتب الكتاب والدخلة ان شاء الله على دخول الشتاء •

وللعلم قد تحريت عن اسماعيل أفندى فوجدت أنه شاب مستقيم لايشرب السجاير ولا يقعـد على قهوة ٠٠ ومن المدرسة الى البيت ٠٠ ومرتبه ٩ جنيهات و ٦٠ قرشا فى الشهر ٠٠ وهو مرتب معقول وعلى كل حال فابوه سيقدم له مساعدة كما أخبرنى الشيخ بذلك ٠٠ يعنى يرسل له السمن والجبن وما الى ذلك •

وأنا متأسف لأننى لم أخبرك بميعاد الخطوبة حتى لا أتعبك انما طبعا أريد أن آخذ رأيك فى ترتيبات الفرح •

والشيخ عبد الرحمن يسلم عليك ٠٠)

طويت الخطاب بهدوء ٠٠ وأحسست كأننى قد ضربت بشيء فوق رأسى ٠٠ ثم نظرت من النافذة الى البحر وأخذت أفكر بوجوم ٠٠

سألنى سعد : خير

قلت : مافيش خير ٠٠

كان الاتوبيس يأخذ طريقه بجانب الـكورنيش ولكننى لم أحس بسرعة . حتى لم احس بمحطـات الطريق •

وأخذ سعد ينظر الى بطرف عينيه ولا يتكلم

وضعت الخطاب فى جيبى ٠٠ وأخذت أفكر ٠٠ فوزية بنت أخى الجميلة يريد أخى أن يزوجها ٠٠

سألت سعدا هل يذكر فوزية ؟

قال : نعم

قلت له انها ستتزوج

فابتسم : مبروك

قلت له : لا

فنظر الى بدهشة وسألنى: هى عندها كام سنة ؟

ـ ١٦ سنة

ـ ١٦ سنة ؟

قال سـعد ان فوزية قد كبرت بسرعة وتساءل ترى هل تذكر الآن كيف كنا نلعب معها ونضحك وهى صغيرة •

نظرت الى سعد ولم أرد عليه • هذا هو ماكنت أفكر فيه بالضبط •

بدأت العربة تخفف من سرعتها فألقيت نظرة على الطريق ، وأسرع سعد يقول : محطتنـا ، ووقف فوقفت أنا الآخر ٠٠ وأسرعنا نغادر العربة •

فى الطريق سرنا فوق الرصيف حتى وصلنا الى مدخل البلاج ودخلنا ٠٠

كنت أمشى بهدوء وأفكر ٠٠ كان موضوع فوزية يشغلنى تماما ٠٠ ما الذى يريده منى أخى الآن بعد هذا الذى حدث ؟ ٠٠

كان سعد يسرع كعادته ويتجه الى الكابينة ٠٠ ولكننى لم أكن أهتم باللحاق به ٠٠

نظر سعد وراءه وقال لى : الجماعة وصلوا

ابتسمت ونظرت الى باب الكابينةالمفتوح ،ونظرت الى يسارى فرأيت الشمسية الزرقاء ورأيت سلوى خطيبة سعد تجلستحتها هى وأمها وأختها الصغيرة نادية ٠٠

رفعت يدى أحييهم ثم تقدمت نحو الكابينة فى أثر سعد ، ودخلت ٠٠

سألنى سعد : أنت مالك النهاردة ؟

ـ ولا حاجة ٠٠ حكاية فوزية شاغلانى

ـ شاغلاك ليه ؟

كان سعد قد خلع ملابسه وارتدى المايوه ووقف أمام باب الكابينة يتحدث معى وأنا فى الداخل أخلع ملابسى لالحق به ٠٠

سألني سعد : ماقلتليش شاغلاك ليه

فقلت له : مش لازم تتجوز دلوقتي

ــ خلاص ٠٠ المسألة بسيطة ٠٠ ابعتقول لأخوك كده

واذا قلت رأيي هل يستمع الى ٠٠ أخذت أفكر ثم عدت أقول لسعد ٠٠

ــ المسألة مش كده بس

ــ أمال فيه ايه تاني

ــ خطيبها

ــ ماله خطيبها

خطيب فوزية شاب عادى جدا يشتغل فى وظيفة كتابية صغيرة بمدرسة البلد

سألني سعد : وايه عيبه ؟

ــ عيبه انك ماتعرفش عيبه . لكن لما تسمع عنه ماتستريحش ٠٠ مش ده الشخص اللى يتجوز فوزية ٠٠ فوزية كان المفروض انها تمشي فى تعليمهـــــا وتتجوز واحد تاني خالص ٠٠كنت قد ارتديت المايوه وخرجت فرأيت سعد ينظر ناحية سلوى ويبتسم ابتسامة واسعة ٠٠

سألته : سامعنى ؟

ــ سامعك ٠٠ بس ليه ماتقولش الكلام ده ٠٠ المسألة واضحة جدا ٠٠

قلت لسعد وأنا أتقدمه : يالا

وبعد التحيات جلسنا على الرمال ثم وضعنـــــا الكراسى خلف ظهورنا وتمددنا ٠٠

سألت سلوى : ايه مش حتنزلوا النهارده

فسألها سعد : انت حتنزلى

فقالت : طبعا

وردت أمها : البحر عالى النهارده

ولكنها كانت قد نهضت وخلعت رداءها فظهر المايوه الأصفر ٠ ٠وبدأت تتحرك ناحية البحر ٠٠ ثم توقفت ونظرت الينا ٠٠

كان سعد قد نهض بدوره ٠٠ وأصبح بجانبها ٠٠ أما أنا فقد قلت لهما : مليش نفس النهارده ٠٠

وقالت الأم : خليكم هنا قريبين ٠٠

تحرك ســـعد وسلوى الى البحر ٠٠ وتحركت نادية الصغيرة بدورها لتلحق بهما فأمسكت بهـــا الى جانبى ، وعدت فنظرت الى سعد وسلوى ٠٠ كنت أريد أن أراهما وحدهما وهما يســـيران كان سعد يمسك بيدها ٠٠ وهما يخطوان سويا خطوة خطوة الى البحر

أما نادية فقد ظلت جالسة بجانبى ثم أخـــذت تحفر بيديها الصغيرتين فى الرمال ٠٠ تـــذكرت فوزية على الفور ٠٠ وانقبض قلبى ٠٠

كانت فوزية مثل هذه البنت الصغيرة ٠٠ لهـــا نفس الوجه الأبيض والشعر الناعم الأسود ٠ ولكن فوزية لم تجلس تحت هذه الشمسية ولم تر هـــذا البحر ٠٠

سألتنى الصغيرة : تلعب معايا ؟

مددت يدى الى الرمال وبحركة لا ارادية أخـذت أحفر معهـــا ٠٠ تذكرت فورا كيف كانت تحضر فوزية كل صباح الى حجرتى لتوقظنى من النوم ٠٠ فأختطفها من فوق الأرض وأضعها فوق السرير وأظل أعاكسها حتى تهرب من الحجرة ثم تعود فتقف بالباب وعلى فمها ابتسامة مثل هذه الابتسامة على وجـــه أخت سلوى ٠٠

ولكن فوزية قد كبرت الآن ٠ فوزية ســـتتزوج وخطاب أخى فى جيبى ٠٠ وصورة خطيبهـــا فى رأسى ٠٠

نظرت الى البحر .. كان سعد ما زال يمسك بيد سلوى ويقفزان سويا فوق الأمواج ٠

سألت نفسى لماذا لاتكون فوزية مثل سلوى ٠٠ ولماذا لايكون لها خطيب مثل سعد ٠٠ ان فوزيـــة ليست أقل جمالا ٠٠ بل انها جميلة جمالا لاحـــد له ٠٠

أفقت على صوت أم سلوى تسألنى : انت مالك النهارده يافتحى

ــ أبدا ولا حاجة بس مشغول شوية

ــ مشغول فى ايه ٠ ونظرت الى البحر وسألت : هما فين الولاد ٠٠

فأشرت الى مكانهما ٠٠

ــ أصل البحر وحش ٠٠ والواحد نظره ضعيف ٠

فقلت لها : سعد بيعوم كويس وكمان سلوى ٠٠ ماتخافيش أبدا ٠

كان سعد يسبح وسلوى تسبح بجانبه ٠٠ كنت أرى أذرعتهما ترتفع ثم تغوص فى الماء ٠٠

قلت فى نفسى سيتزوج سعد وسلوى فى أول الشتاء ٠٠ ويسافران مباشرة ليقضيا أسبوعا فى الاقصر ٠٠ ثم يعودان الى عملهما فى القاهرة ٠

وفكرت فى فوزية ٠٠ انها هى الأخرى ستتزوج فى الشتاء ولكنها ليلة زواجها ستنتقل من بيت أبيها لتعمل فى بيت زوجها ٠٠ ثم تظل هناك ولا تغادره أبدا ٠٠

نظرت الى نادية وفكرت لماذا لم يكن حظ فوزية كحظ سلوى ٠٠ لماذا لاتكمل تعليمها ثم تعمل كباقى بنات المدينة ٠ ثم بعد ذلك تتزوج ٠٠ لماذا لايكون لها رأى فى هذا الزواج ٠

نظرت الى سعد وسلوى وهما يخرجان من الماء ويتجهان نحو (الدش) .. ان سعدا وسلوى يشتغلان فى شركة واحدة وهناك التقيا وتعارفا ٠٠ وبعد ذلك كانت الخطوبة ٠٠ وفى الشتاء القادم سوف يتزوجان ٠

قلت فى نفسى : ان فوزية كانت جديرة بهذا كله ٠٠ ولكن خطيب فوزية لايريدها ان تتعلم أكثر من ذلك وعليها أن تترك المدرسة ٠٠ وأخى يوافق لأن مكان فوزية هو بيت زوجها ٠٠ وفى بيت الزوجية ليس عليها الا أن تنجب الأولاد ٠٠ وتأكل وتسمن ٠

رفعت رأسى وأخذت أنظر حولى ولكن عينى لم تستقر على شىء بعينه حتى رأينا سعدا وسلوى يقفزان سويا نحونا ٠٠

نهضت واقفا فقالت سلوى : فاتك النهارده البحر يافتحى ٠٠ كان رائع جدا ٠٠ اسأل سعد

ـ فعلا

فقلت بهدوء : معلهش

وامسكت بيد سعد وتحركنا

فسألت سلوى : ايه ٠٠ أسرار ٠٠

ـ أبدا

سألنى سعد : خير ٠٠ مالك ٠٠

فقلت له : اسمع أنا مسافر النهارده البلد ٠٠٠ وجاى بكره أو بعده ٠٠

ـ ليه بس ٠

ـ أنا لازم أنقذ فوزية ٠٠ أجيبها وأعلمها أنا ٠٠ دا كلام فارغ ٠٠ تتجوز ٠٠

ركبت قطار الساعة الرابعة من الاسكندرية ٠ لقد وصلت الى المحطة حوالى الساعة الثانية ٠٠ لم أكن أستطيع أن أعود الى المنزل وأنتظر هاتين الساعتين ٠٠ فبقيت ٠٠

لقد تركت البلاج مبكرا حتى الحق بقطار الظهر ولكن قطار الظهر فاتنى ٠ فجلست على بوفيه المحطة أنتظر ٠٠ تذكرت مرات كثيرة وأنا مسافر من البلد أن فوزية كانت تصحبنى الى المحطة ٠٠ كانت تتعلق بيدى منذ أن أغادر المنزل حتى يأتى القطار ٠ كنا نقطع الوقت بالسير على الرصيف٠٠ ويدها الصغيرة لاتفارق يدى ٠٠ تساءلت ٠٠ ترى هل أستطيع أن أقبض على يد فوزية الآن مثلما كنت أفعل من قبل ٠ قلت فى نفسى : لابد لى من ان أفعل ذلك ٠٠ ان فوزية الآن فى حاجة الى حمايتى ٠٠ من أبيها ٠٠ أخى ٠٠ وحمايتها من خطيبها الذى لايفهمها والذى لم يرها ٠٠ وحمايتها من الشيخ عبد الرحمن ٠٠

سوف أقول لأخى كل ذلك ٠٠ سأقول له ان فوزية يجب أن تكون مثل سلوى٠٠ويجب أن تتزوج رجلا مثل سعد ٠٠ ان فوزية تستطيع أن تفعل كل ذلك ٠ أنا أستطيع أن أجعلها تفعل كل ذلك ٠٠٠

تحرك القطار فى موعده ٠٠ نظرت من النافذة ، ورأيت عمارات المدينة ، وشيئا فشيئا بدأت المنازل العالية تختفى ٠٠ وانبسطت الأرض الخضراء أمام عينى ٠٠ فأخذ القطار يشق طريقه بسرعة ٠٠

أخذت أفكر ٠٠ اننى قد عرفت تماما ما الذى سوف أفعله ٠٠ سأقول لأخى ان فوزية تستطيع أن تعيش معى ٠٠ انها تستطيع أن تكمل تعليمها فى القاهرة ، وتشق طريقها مثل سلوى ٠ لقد انتهى الأمر ووصلت الى هذا القرار ٠ ركنت رأسى على ظهر المقعد ٠ أحسست بالارتياح فاغمضت عينى ٠

أفقت بعد ذلك عندما أحسست بالقطار يهدىء سرعته ٠ نظرت من النافذة فرأيت المزارع تختفى ، والمنازل بدأت فى الظهور ٠ عرفت أننا دخلنا محطة طنطا ٠٠

غادرت القطار بسرعة لألحق بقطار الدلتا الذى يوصلنى الى بلدنا ٠ ركبته ٠٠ وأخذت أبحث لنفسى

عن مقعـــد نظيف فلم أجـــد ٠ كانت كل المقاعد متربة ٠

جلست على مقعد بجانب النافذة وأخذت أنظر الى وجوه الناس من حولى ٠٠ أحسست بالفارق الكبير بين كل شىء فى هذا القطار وقطار الاسكندرية ٠٠

وصفر القطار صفيره المخنوق وبدأ يتحرك ٠٠ نظرت من النافذة فرأيت المزارع التى كنت أراها فى كل مرة وبيوت الفلاحين المبنية بالطين وطـــوال الطريق لم يتغير المنظر الذى كنت أراه دائما منذ سنين طويلة ٠٠ حتى ذلك المنزل البعيد على الجسر بالقرب من هذه المحطة التى وقف فيهـــا القطار ٠٠

وحتى بعض الوجوه ٠٠ ونفس السلال ٠٠ وصفائح المسلى أو الجبن ٠٠ وأعواد القصب ٠٠

ومن خلال الأشجار بدأت أرى مئذنه بلدنا ٠٠ حملت حقيبتى واقتربت من الباب ٠٠

توقف قطار الدلتا على محطة مركزنا ، فنزلت ٠٠ كان الوقت ليلا ، ولكن كان الجو منعشا ٠ وقفت قليلا أنظر الى البلد ٠ لقد أحسست كما لو كنت أضع قدمى عليها بعد غيبة طويلة ٠

كان النادى على يمـــين المحطة ، فتحركت تجاهه ولكننى عدت أقول لنفسى : حتى النادى لايذهب اليه أخى ٠

سرت فى الشوارع الضيقة وتحت أعمدة النور الصغيرة حتى وصلت الى منزلنـــا ٠٠ ووقفت أمام الباب الكبير ٠

كانوا ساهرين ٠٠ رأيت النور من خلال النوافد وقفت ونظرت الى ساعتى ٠ كانت قد تجـــاوزت العاشرة ٠ قلت فى نفسى : كان المفروض أن يكونوا جميعا نائمين ٠٠ وتساءلت ترى ما الذى جعلهـــم يستيقظون حتى الآن ٠٠

أسرعت أمسك بالقبضة الحديدية وأخذت أدق ٠ نظرت زوجة أخى من النافذة وسمعت صوتها : مين فقلت أنا

فعادت تكرر : مين

ونظر أخى : مين ؟

فقلت : أنا فتحى ياأحمد

وسمعت أخى : دا فتحى يالولية ٠ وأسرع يغلق النافذة وسمعت وقع خطواته الثقيـــلة على السلم الخشبى حتى وصل الى الباب الكبير ٠٠ وتصورته وهو يرفع العمود الحديدى من ورائه ٠٠ ثم صريره الذى أحفظه ٠٠ وأخيرا وجه أخى المستدير وجلبابه المخطط ٠

تركت الحقيبة واندفعت نحو أخى ٠٠ أحسست بقبضته القوية تقبض على يدى ٠٠

ـ حمد الله على السلامة ٠٠ مش كنت تقـــول انك جاى

قلت له : مالحقتش ٠٠ ماكانش فيه وقت

سألنى : وقت ٠٠ وقت ايه ياشـــيخ ٠٠ كنت برضه تقول ٠٠

وأخذنا نصعد السلم ٠٠

قلت : ماكانش فيه وقت وقلت لازم آجى ٠٠ كان لازم آجى أشوف حكاية فوزية

ـ آه ٠٠ أنا زى ماقلت لك فى الجواب ٠٠ مش وصلك جوابى ٠٠ مارضيتش أتعبك فى الخطوبة ٠

قلت كفاية كتب الكتاب ٠

سكت ولم أرد عليه فنظر الى ٠٠

قلت له : الحقيقة أنا جاى علشان الحكاية دى

صعدنا السلم وقابلتنى زوجة أخى على أول السلم وهى تقول : والله حايشالك الشربات

سلمت عليها ووجدت نفسى أقول لها : مبروك

ـ الله يبارك فيك ٠٠ عقبالك ٠٠

ـ لسه بدرى ٠٠

ـ بدرى ايه

وجلسنا ٠٠ واندفعت روحية بين أحضـــانى مقبلتها :

ـ ازيك يابت ياحلوة

ـ ازيك ياعمى ٠٠

ـ ازيك انت ٠٠

ـ سألت : أمال فين فوزية

فردت أمها : البت مكسوفة تشوفك ٠٠ ساعة ماعرفت أن انت دخلت الأوضة جرت ورفعت صوتها

تنادى فوزية : بت يافوزية٠٠ فوزية ٠٠ مش تيجى تسلمى على عمك ٠٠

ولكننى لم أسمع صوت فوزية ٠ ٠ وعادت أمها تقول : دلوقت تيجى لواحدها ٠٠ ثم سألتنى : أقوم أجيب لك عشا

فرد أخى : وده سؤال ٠ قومى ياشـيخه هاتى العشا ٠٠ فنهضت وغادرت الحجرة وهى تقول : هو احنا عندنا أعز من سى فتحى

نظرت اليهـا وابتسمت ثم عدت أنظـر الى أخى فوجدته ينظر الى فارتبكت

سـألنى : وانت ازاى حالك ٠٠ مش حتتجوز بقى

ــ لسه بدرى ٠٠ لما الواحد يكون نفسه

ــ انت كده كويس ٠٠ وقلت لك أنا من زمان على بنت أبو شرف الدين ٠٠ بنت كويسة ٠٠ أخلاق وناس صالحين ٠٠

ــ لسه بدرى ٠٠

ــ ولا بدرى ولا حاجة ٠ ٠ بس انت توكل وكل حاجة تبقى ساهلة ٠٠

ــ ماانت عارف رأيى فى الجواز ياأحمد

ــ يعنى مش عاجبينك البنات بتوع البلد ٠٠ انت عاوز البنات بتوع مصر ٠٠

ــ ومالهم بتوع مصر

ــ ياشيخ ٠٠ سيبك هو فيهأحسن من بناتنـــا وستاتنا ٠٠ اسمع كلامى

ــ كلامك ٠٠

ولكن زوجة أخىدخلت بالعشاء ، فقطعتالحديث وسألت :

ــ ايهمالكم

فقلت : ولا حاجة

فرد أخى : ولا حاجة ازاى ٠٠ أقولك ياستى ٠٠ بس حطى أولا الأكل

وضعت الطعام أمامى ، ولكننى أحسست بأن هذا الطعام غريب على ، فلم أمد يدى ٠٠

سألنى أخى : ايه ٠٠ وبعدين

ــ مليش نفس

ــ والله لانت واكـل ٠٠ خلاص ما تكلمش فى الموضوع ده ٠٠

وقالت زوجة أخى : ماتكلش ازاى ٠٠ دا يبقى عيب ٠٠ دا احنا فى فرح

وعادت تنادى : بت يافوزية ٠٠ فوزيه

مددت يدى الى الطعام ٠٠ ودخلت فوزية فىنفس اللحظة ، فتركت اللقمة وأردت أن أمدلها كلتا يدى لأحتضنها كما كنت أفعل فلم أستطع ٠ أحسست أن يدى لا تريدان أن ترتفعا ٠٠ أما فستانها فلم تغيره انه كان فستانها البيتى الذى أعرفه، أما وجهها فكان وجها آخر غير الذى أعرفه ٠٠ كانت تتقـــدم منى بخطوات صغيرة ورأسها الى الأرض ، حتى اقتربت منى وكادت تلتصق بى ووقفت ٠ ٠

نظرت الى أخى فوجدته ينظر الى فوزية ويبتسم ، وكانت أمهـا تنقـــل نظراتها بيننا والفرحة تتألق فى عينيها ٠

مددت يدى ووضعتها على كتف بنت أخىوقبلتها على خدها وقلت لها : مبروك ٠٠

فازداد احمرار وجهها ولم ترد على ٠٠

وأسرعت أمها تقول : الله يبارك فيك ٠٠ مش تقولى ياابت الله يبارك فيك

ولكنها لم ترفع رأسـها وقالت من بين شفتيها بصوت مرتعش : الله يبارك فيك ٠٠

سألتها : انت تعبانة يافوزية

فقالت : لأ

ــ أمال مال صوتك واطى

فضحكت أمها وقالت : البت مكســـوفة ياسى فتحى ٠٠

فرد أخى : ودى حاجة تكسف ٠٠ تعالى ٠٠ تعالى اقعدى جنبنا ٠٠

أفسحت لها مكانا بجانبى فجلست ٠٠

سألتها : تاكلى معايا

فقال أخى : ياأخى كل الأكل حيبرد

مددت يدى الى الطعام وسألت فيفى : انت كلتى ولا لأ

فردت أمها : لا والنبى ماكلت

فسألت أنا وأبوها فى نفس واحد : ليه

فردت أمها : الله ٠٠ ودا سؤال ٠٠ الواحد أما يكون فرحان مايعرفش ياكل

فنهضت فوزية وأسرعت تجرى من الحجرة وهى تقول : الله ٠

وأغلقت الباب خلفها ٠٠ فضحك أبوها وأمهـــا بصوت عال ، ونظرت اليهما فى وجوم ٠٠

وعدت الى الطعام ٠٠ ثم أحسست بأننى يجب أن أقول شيئا ٠٠

فسألت أخى : وانت مش حتاكل

فقال : انت تاكل انت ومالكش دعوة بحد

ولكننى لم أكن أشعر برغبة فى الطعام ٠٠ ومع هذا فلم أكن أستطيع أن أتوقف عن الأكل ٠

كانوا جميعاينظرون الى ٠ وفى نفس هذه الحجرة كنا نجلس ٠ وكنت أحمل فوزية عندما كانت صغيرة ٠٠ ولكن فوزية لا تجلس معنا الآن ٠٠

سألت : وحتفضل فوزية كده مستخبية ٠

فقالت أمها : مستخبية ازاى ٠٠ أنا أقوم أجيبها دانت كمان ماشفتش شبكتها ٠٠

ونهضت بسرعة ودخلت الحجرة التى اختبأت فيها وعادت وهى تجر فوزية من يدها ٠٠ وفى يـــدها الأخرى علبة من القطيفة الحمراء ٠

ــ أدى ياسيدى الشبكة ٠٠ خدى يابت البسيها

ومدت يدها بالعلبة الى فوزية ٠٠ فأخذتهـــا وفتحتها ٠٠ وأخرجت الأسورة منها وبدأت تضعها حـــول معصمها الرفيـــع ٠٠ ولكنها لم تستطع أن تمسكها بمشبكها فنظرت الى أمها ٠٠

ــ مش عارفه حتى تلبسى شبكتك ٠٠ هاتى ٠٠ هاتى ايدك ٠٠

فمدت فوزية يدها ووجهها الى الأرض ٠٠

ضغطت أمها على المشبك بسرعة فأصبحت الاسورة حول معصمها فأحسست بالانقباض وراحت فوزيـة تنظر الى الاسورة ٠٠ ثم رفعت وجهها ونظرت الى ٠٠ كانت سعيدة سعادة لاحد لها بالاسورة الذهبية ٠٠

سألتها : عاجباك

فهزت رأسها بالايجاب ٠

نظرت الى ذراعها الرفيعة والى الأسورة ، ثم الى وجهها ، فرأيت الحلق الصغير الذى اشتريتـــه لها من سنتين ٠ قلت فى نفسى : هذه الاسورة أثقل شىء حملته فوزية ٠٠

قلت لها بصعوبة : حلوة الاسورة يافوزية ٠٠٠ مبروك ٠٠

فأشرق وجهها وابتسمت ابتسامة واسعة ٠

قلت لها : تعالى ٠٠ تعالى هنا جنبى ٠

فقالت : أروح أوديها

ــ ايه

ــ الاسورة

ــ لا خليكى لابساها

ــ لا أوديها وآجى

وأسرعت الى الحجرة ٠٠

فقالت أمها : بتنكسف

وانحنى أخى على أذنى وقال : أبو العريس قال ان الاسورة بتلاتين جنيه وورانى فاتورة .. انمـــا الصايغ صاحبى قالى انها بعشرين بس ٠٠ لكن مش مهم ٠٠ كلهم بيعملوا كده ٠٠

نظرت الى أخى باندهاش ولكن أخى لم يلحظ نظرتى ، ثم ســألته بأسى : والعريس ! نظر الى أخى وقال : الحقيقة ان اسماعيل ده شاب كويس ٠٠ ابن حلال وطيب ٠٠ وفى حاله ٠٠ وأبوه برضه بيساعده بقرشين وأهى ماشيه ٠٠

نظرت الى زوجة أخى نظرة طويلة ثم قلت : الحقيقة أنا كان نفسى فوزية تتعلم

فقالت أمها : ماهى متعلمة ٠٠ بتقرا الجرنان كلمة كلمة وعريسها مش عاوزها تروح المدرسة ٠٠ دا حتى ولا تخرج من البيت

فقلت : لا أنا كان قصدى يعنى تتعلم وتاخــد شهادة وتتوظف

فقالت : تشتغل ٠٠ ياداهية ٠٠ احنا عنـــدنا بنات تشتغل ٠

فقلت : لا يعنى لما جوزها يكون بيـــاخد عشرة اتناشر جنيه وهى زيه مش كان يبقى أحسن

فنظر الى أخى وقال : ما أنا قلت الحاجات بتاعة مصر ماتنفعش عندنا ..

ــ ماتنفعش ليه ٠

وقالت أمها : هى البنت لها غير الجواز

ـ أبوه ماقلناش حاجة ٠٠ تشتغل وتتجوز ٠٠ ماهي برضه لسه صغيرة

ـ صغيرة ٠٠ والنبى تسكت ياسى فتحى ٠٠ دا أنا ماكنت قدها كانت روحية على ايدى ٠٠

اسكت .. دا الجوز سترة .. بس ربنايبعت ابن الحلال اللى ياخد روحية كمان ٠

فردت روحية : لا أنا مش حتجوز

فسألها أبوها : أمال حتعملى ايه

فقالت : حتعلم زى عمى

عندما سمعت روحية تقول ذلك استيقظت ورفعت رأسى نحوها وسألتها كأننى أريد أن أتأكد مما سمعته : بتقولى ايه ياروحية ٠٠

ـ أتعلم زى عمى ٠٠ زيك

أفسحت لها مكانا بجانبى ومددت لها يدى وأنا أقول لها : تعالى هنا جنبى ، فنهضت وخطت بسرعة نحوى ، وجلست على يمينى ٠ سألتها وأنا الف ذراعى حولها : وعاوزه تتعلمى زيى ليه

ـ عاوزه أتعلم وأسافر وأروح مصر معاك واسكندرية

تذكرت سعدا وسلوى .. واحسست وأنا فى هذه البلدة ٠٠ فى هذه الحجرة أننى فى عالم آخر بعيد عنهما الا من روحية ٠٠ هذه البنت الصغيرة ٠٠

كان أخى يجلس على يسارى وزوجته على يساره ٠٠ أحسست فجأة أن أخى وزوجته فى جانب وأننى وروحية فى جانب آخر ٠ شددت روحية نحوى باعزاز فقالت أمها :

ـ يابت انت بتضايقى عمك ٠٠ قومى نامى

ـ أنا مش عاوزه أنام

وقلت : أنا مش مضايق أبدا

وأضافت البنت : أنا عاوزه أفضل جنب عمى

كنت قد انتهيت من الطعام فنادت زوجة أخى على فوزية لتعمل لى الشاى ٠٠خرجت فوزية بسرعة من الحجرة الى المطبخ ٠٠

قلت لها :حتعرفى تعملى شاى زى زمان يافوزية

فقالت لى أمها : اسكت . .هى دلوقتى بتتعلم كل حاجة .

سكت وقلت لروحية : وانت تعرفى تعملى شاى

فقالت بتحد : طبعا اعرف .. هى دى شطاره

ـ أمال ايه الشطارة

ـ أنا فى المدرسة أشطر واحدة

ـ عظيم ٠٠ انت صحيح طالعه لعمك

ـ فضحك أخى وقال : ياللا قومى ياروحية نامى ٠٠ انت مش عندك بكره مدرسة ٠٠

ـ آه ٠٠ برضه حاقوم بدرى

فقلت : خلاص سيبها صاحية ٠٠

ونظرت اليها فابتسمت ٠٠

احضرت فوزية كوب الشاى ووضعته امامى فامسكت بها واجلستها على يسارى ٠٠ بينى وبين أخى ٠٠

جلست فوزية بهدوء ونظرت فى عينى ٠ رفعت يدى وربت على ظهرها فابتسمت . لقد رأيت فى عينيها صورة جديدة لم اكن قد رايتها من قبل قط .

كانت دائما سعيدة وهى تجلس معى ٠٠ كانت سعادتها فى ذلك الوقت سعادة محدودة وواضحة ٠٠ أما الآن فانها تنظر الى بنفس عينيها ٠٠ انها سعيدة أيضا ٠٠ سعادة تحسها ولكن لاتفهمها ٠

رفعت يدى عن ظهرها ٠٠ ومددتها الى كوب الشاى ورشفت منه مرة ومرتين وقلت لها : لا بتعرفى تعملى شاى كويس قوى يا فوزية ٠

فابتسمت إبتسامة واسعة وقالت أمها : دىفوزية ست الستات ٠

فعادت الفتاة تبتسم فى خجل ٠٠

ولكن أخى قطع الحديث وقال : انت بقى تقوم تستريح ٠٠ انت زمانك تعبان من السفر ٠٠وبكره نتكلم ، ثم سأل :

ـ انت مش قاعد معانا يومين ؟

فقلت له : يومين ؟!

وعدت أقول له بصوت خافت وكأننى أفكر : لا

وقلت فى نفسى : لقد حضرت لآخذ فوزية ، ولكن فوزية سعيدة بزواجها ·· سعيدة بالأسورة الكبيرة حول معصمها ·· سعيدة بالفساتين الجديدة ·· سعيدة بأنهم يقولون لها ياعروسة ·· وأمها تعتبرها فرحة الدنيا ·· انها تعتبر فوزية محور البيت كله · وحتى كل شىء يجب أن تعمله لتتعلم ، وأبوها ·· نظرت الى أخى ··كان مضطجعاعلى الكنبة التىنجلس فوقها ويتثاءب . ان أخى مطمئن غاية الاطمئنان ..

لقد حضرت لآخذ فوزية ولكن كل ما حول فوزية اقوى منى .. فى الصيف عندما وصلنى الخطاب احسست بصدمه .. لقد تصورت وأنا بعيد اننى أستطيع أن أفعل كل شىء ·· لقد كنت ساعتها فى الاسكندرية ·· كنت أركب الأتوبيس فى الصباح الى البحر ·· وأقذف بنفسى وسط المياه ·· وكنت أتحدث مع سعد وسلوى ، وكنت أراهما وأسمعهما يرسمان خطوط حياتهما · لقد كانا سعيدين وكنت سعيدا معهما ..

ولكن هنا ·· نظرت الى أخى الذى يريد أن ينام والى زوجته المتعبة ، ثم نظرت الى فوزية . انها سعيدة وتبتسم ، وروحية هى الأخرى كانت سعيدة وهى تنظر الى ·· وفى الحجرة المقابلة ثلاثة أطفال أخرون ·

قلت فى نفسى : ان المشكلة ليست هنا ·· ليست فى أسرتى ·· ولا فى أسرة اسماعيل خطيب فوزية

وتذكرت قطار الدلتا والأتربة والوجوه الصفراء ولكن ..

وعشرات المراكز والقرى التى مر بها القطار الهزيل ·· ومنازل الفلاحين المبنية من الطين والصراع اليومى من أجل لقمة العيش ، ثم عدت فنظرت الى أخى وقلت له :

ــ لا ·· أنا مسافر بكره

ــ بكره ·· أمال جاى فى ايه ورايح فى ايه

ــ أيوه بكره ·· هو معقول فوزية تتخطب وماجبش لها الحلاوة ·

وفكرت قليلا ثم وضعت يدى فى جيبى ، وأخرجت من محفظتى ورقة بعشرة جنيهات وقدمتها الى فوزية ··

وقلت لها : وكمان حاجيب لك فستان الفرح··

فى الصباح استيقظت مبكرا فوجدت أن البيت كله قد استيقظ معى ·· وأسرع أخى يرتدى ملابسه ··

قلت له : مفيش داعى

ولكنه لم ينصت الى ··

قبلت الأطفال كلهم وقبلت فوزية كما كنت أفعل من قبل وبحثت عن روحية فلم أجدها ·

سألت عنها أمها فقالت انها قد ارتدت ملابسها وسبقتنا الى الباب ·· أحسست بالانتعاش ورحت أنزل السلم بسرعة ··

رأيت روحية بملابس المدرسة واقفة بجانب الباب وعندما رأتنى قالت :

ــ صباح الخير ياعمى

وفتحت الباب

خرجنا الى الطريق أنا وروحية أما أخى فقد جذب الباب وراءه بشدة فأحكم اغلاقه ·· ولحق بنا ثم قال :

ــ الجو النهارده باين عليه كويس

قلت : فعلا ··

ــ والبحر فى اسكندرية يبقى عال

فقلت : صحيح

اقتربنا من المحطة فأسرعنا حتى وصلنا الى القطار

وقفنا · ومددت يدى الى أخى فشد عليها بحرارة، ونظرت الى روحية فمدتهى الأخرى يدها الصغيرة·

ابتسمت واحتويت يدها الصغيرة فى يدى ··· فشدت عليها ··

صفر القطار فأسرعت الى مكانى ، وفتحت النافذة ·· وابتسمنا ··

سألتنى روحية والقطار يتحرك : عمى ·· انت رايح ياعمى مصر ولا اسكندرية ·

فقلت وأنا ألوح لها بيدى : اسكندرية

وقلت فى نفسى : اسكندرية وسعد وسلوى والبحر و ··

وانطلق القطار ··



صورة البطل فى الرّواية الانجليزية الحديثة

بقلم : الدكتورة فاطمه موسى

من الظواهر الادبية التى تشغل اليوم عددا من الباحثين فى ميدان الادب الانجليزى . ما طرأ على صورة البطل فى الرواية الحديثة من تغيرات تبدو واضحة فيما نشر من قصص فى السنوات العشر الماضية .

وقد نشر وليم فان أوكونور استاذ الأدب بجامعة كاليفورنيا بحثا فى هذا الموضوع بمجلة PMLA الأمريكية (عدد مارس ١٩٦٢ ص ١٦٨ — ١٧٤) وهى من كبرى المجلات العلمية الخاصة ببحوث الآداب الحديثة ، كما أثير الموضوع نفسه على صفحات الملحق الأدبى لجريدة التيمس (عدد الجمعة ١١ مايو ١٩٦٢ ص ٣٣٨) وصفحات جريدة سنداى تيمس الأسبوعية (٢٨ أبريل ١٩٦٢ ص٣٢) وذلك بمناسبة الحديث عن أعمال الكاتب الانجليزى مالكولم لورى المتوفى عام ١٩٥٧ ، فقد بدأ اسم هذا الكاتب يذيع بين أبناء وطنه اخيرا اى بعد انقضاء خمس سنوات على وفاته ، مع أنه كان فى حياته معروفا فى فرنسا والولايات المتحدة ، ونشرت له دار بنجوين قصة بدأ كتابتها عام ١٩٣٤ فى المكسيك ولم ينشرها للمرة الأولى الا سنة ١٩٤٧ وهى قصة **تحت البركان** (Under the Volcano) كما ظهرت له مجموعة قصص بعنوان **أنصت لنا يا الهى ساكن السموات** (Hear Us O Lord From Heaven Thy Dwelling Place)

وقد عرف فيه النقاد تلميذا مخلصا لجيمس جويس ولمدرسة التجريب والصنعة المتقنة فى ميدان الرواية وعقدوا المقارنات بين صورة البطل عنده كفنان مرهف معذب يسير مفتوح العينين الى مصيره المحتوم ، وصورة البطل السائدة فى الرواية اليوم

والبحث فى موضوع صورة البطل فى الفن القصصى شائق متعدد الجوانب يدخل فى ميدانى النقد والتاريخ الأدبى ، كما يدخل فى نطاق التاريخ الاجتماعى ، فالأديب فى تصويره للبطل فى القصة أو المسرح يعبر عادة عن فلسفة معينة ، تكمن وراء رسمه لملامح الشخصية ، كما تتضح فى توجيهه للأحداث وجهة معينة يخرج منها البطل منتصرا ، أو يسقط صريعا على حسب ضرورات الموقف التى تمليها تلك الفلسفة الموجهة .

والرواية من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الانسان فى علاقته بالمجتمع ، فهى فى رأى الكثيرين

ملحمة العصر الحديث ، ولـذا فان تصـوير الشخصيات فيها غالبا ذو دلالة مضاعفة ، والمتبع لتطور سمات البطل فى الرواية الانجليزية منـذ نشأتها فى القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا يرى فيها انعكاسا واضحا لما طرأ على المجتمع الانجليزى من تغيرات فى القيم كانت بطبيعة الحال نتيجـة لتطورات اجتماعية معينة .

وقد كانت الصورة السائدة للبطـل فى الرواية القديمة شـخصية شاب ذى خصـال حميـدة ومزايا تجعله محببا الى نفس القارىء ، وقد يجمع اليها بعض النزق وطيش الشباب (وذلك فى القرن الثامن عشر) مما يتخذ دليلا على « حرارة دمه » اى صدق مشاعره وبعده عن اللؤم والرياء ، وتبنى حبكة الرواية على خط كفاح الشـباب وصراعه لعقبات تقف فى طريقه الى الحب او النجاح العملى وقد طرأ على هذه الصورة بعض التغيـر بازدياد التزمت الدينى والرياء الأخلاقى فى القرن التاسـع عشر وحذف من صورة البطل عنصر النزق « والدم الدافىء » فاضحى عفيفا نقيا لا تشوب حبه شائبـة من شـهوة أو جموح ، وشـكا القصاص ثاكـارى (W.M. Thackeray) مـن ان الأديب لم يعـد يجرؤ على تصوير شخصية رجل حقيقى فى قصته ، ولكنه كفيره من كتاب القصة لم يجد بدا من الاذعان لما يفرضه الذوق العام المتزمت ، واختفى من الرواية كل ما يمت الى الجنس او الميلاد بصلة كما اختفت من لغة الكتابة كل الالفـاظ التى تدل على وظائف الجسد العضوية

على ان نمط « التحصيل » (achievement) ـ اى وصول البطل الى هدفه ـ كأساس لبنـاء الرواية ظل ثابتا ، اذ يكتمل الشكل او القالب بتغير حالـة البطل المادية (الثراء والنجاح) او حالته الماديـة (الزواج) او كلتيهما معا .

ويرتبط هذا النمط ارتباطا وثيقا بالفلسـفة الاجتماعية السائدة فى ذلك العصر ، من ايمـان بالتقدم المطرد وبقدرة الفرد ـ اذا جد واجتهـد ـ على ارتقاء سلم النجاح درجة بعد اخرى ، لا يعوقه عائق أو تحد من حركته سدود تستعصى امـام مثابرته وقوة ساعده .

ولعلنا نجد فى شخصية ديك ويتنجتون ، بطـل القصة الشعبية الشهيرة خير من يمثـل هؤلاء الأبطال فهذا الفتى الذى اتى لندن معدما شريـدا اصبح ذات يوم من اكثر تجارها ثراء حتى لقـد انتخبه زملاؤه التجار عمدة لهم ، كما تزوج ابنـة مخدومه الرقيقة التى كانت تعطف عليه فى فقره ، وقد وصل ويتنجتون الى ما حققه من نجـاح من خلال قدرته الفائقة على الصبر والاحتمال ، وبسبب اخلاقه الحميدة وطيبة قلبه ، فقد افتدى قطة اراد صاحبها أن يفرقها ، افتداها بالقرش الوحيد الذى يملكه فكانت فاتحة سعادة ونعمة غمرته كما يعرف القراء ولا ريب .

وقد انحسرت هذه الموجة من التفـاؤل التى شملت الأدب عامة فى القرن التاسع عشر امـام طغيان قيم الطبقة الوسطى الصناعية ، وما خلفته فى حياة الناس من قبح ومرض ، حتى لقد حصن كثير من الفنانين انفسهم ازاء هذا الخطر الداهـم بالاعراض عن مجتمع لا هم له الا الجـرى وراء الكسب المادى .

وظهر فى مطلع القرن العشرين بطل للقصة من نوع جديد ، يبدو غالبا شابا مرهف الحس يتذوق الفنون والآداب ، وينفعل بجمال الطبيعة ، يعيش فى غمرة من الحساسية الزائدة ، يؤلمه اى احتكاك بينه وبين المجتمع ، فيزداد تمسكا بدنياه الخاصـة دنيا الفن والأدب وما خلفته الانسـانية من تراث مجيد ، وهو ينظر مستعليا بازدراء الى افراد ذلك المجتمع الغارق حتى اذنيه فى الجرى وراء المـال ، وفتح الأسواق الجديدة واختراع آلات مستحدثة تزيد مع قدرته على هذا النشاط العقيم . ونرى فى الوقت نفسه افراد هذا المجتمع يهملون البطـل اهمالا تاما ، ساخرين من قيمه وحساسيته محقرين من شانه لفقره وقلة نفعه .

ولعل اوضح بداية لهذا التيار الجديد قصـة صامويل بتلر **انسان من لحم ودم** (The Way of All Flesh) المنشـورة سـنة ١٩٠٣ وتبعهـا ا.م فورسـتر بروايته الأولى **الرحلة الطويلـة** (The Longest Journey) سنة ١٩٠٧

ومن هذا النوع ايضا قصة لورنس الشهيرة **ابناء وعشـاق** (Sons & Lovers) (١٩١٣) وقصـة سمرسيت موم **أغلال الانسانية** (Of Human Bondage) (١٩١٥) .

ولعل خير هذه القصص جميعا واكثرها قيمة من الناحية الفنية قصة جيمس جويس **صورة الفنان فى شبابه** (Portrait of The Artist as A Young Man) التى بدأ كتابتها عام ١٩٠٤ ولم يتمها الا فى عـام ١٩١٤ ونشرت لأول مرة سنة ١٩١٦ ، ففى هـذه

القصة يعلن ستيفن ديدالوس (البطل الفنان) صديقه بقراره قائلا : « لن اخدم ما لم اعد اومن ، سواء سمى بيتى او وطنى او كنيستى به وسأحاول ان اعبر عن نفسى من خلال طريقة فى الحياة او الفن بما فى وسعى من حرية وبكل كيانى ، متحصنا بالأسلحة الوحيدة التى اسمح لنفسى باستعمالها : الصمت والاغتراب والدهاء » ويرحل الفنان اذ يختار النفس والاغتراب ، ويختم جويس القصة بنداء ستيفن الى ديدالوس الصانع الاغريقى الحاذق فى الأسطورة الشهيرة « أبى العجوز أيها الصانع العجوز قف الى جانبى اليوم والى الأبد » . ويعلو على جزيرته كما ارتفع ايكاروس بن ديدالوس الى الشمس ، وقد يسقط مهشما كما سقط ايكاروس ولكن ذلك لن يغير من حقيقة طيرانه وسموه الى الشمس شيئا .

وفى البحث السابق ذكره يتساءل وليم فان اوكرنور عن الأسباب الكامنة وراء هذا التقليد الأدبى الجديد ولا يجد اجابة شافية لسؤاله فيقول :

« ومن المحتمل الانجد جوابا بسيطا لهذا السؤال، فهذا التقليد الجديد يعكس شعور الفنان بأنه قد انصرف عن عالم غليظ الاحساس ، هو عالم الطبقة الوسطى ، وأن هذا العالم قد لفظه تماما ، وقد سميت هذه الظاهرة بأسماء كثيرة مثل **اغتراب الفنان** أو **أدب المنفى** ، وكلما ازداد اهمال المجتمع للفنان ازداد احتقاره للجميع وشعوره بحساسيته المفرطة ، وارتفعت فى بعض الأحيان قيمته كشاعر أو قصاص »

على اننا نستطيع ان نؤكد ان هذه الجفوة بين الفنان ومجتمعه فى مطلع هذا القرن ترجع ولا شك الى خيبة الأمل التى منى بها كل ذى عقل حصيف او ذوق مرهف فى أكذوبة التقدم والرخاء التى حمل لواءها مفكرو الطبقة الوسطى طوال القرن التاسع عشر ، وقد كان الفنان الانجليزى الكبير تشارلز ديكنز من أسبق الروائيين الى تصوير ما تقوم عليه دنيا المال والصناعة من امتهان لكرامة الانسان واهدار لانسانيته وبخاصة فى روايته **أيام عصيبة** (Hard Times) التى نشرها عام ١٨٥٤ ولم يحفل بها النقاد كثيرا فى عصره وأصبحت اليوم تعتبر من عيون انتاجه .

وقد صحب ظاهرة اغتراب الفنان اهتمام كبير بالتجريب فى ميدن الرواية ، كما استخدم القصاصون ارقى الأدوات الفنية فى جعبة فنان الكلمة من رمز وصورة وظلال للمعنى حتى ارتفعوا بهذا الفن فى كثير من الأحيان الى مرتبة الشعر اى ارقى فنون الكلام . ولم يعد الشكل التقليدى للقصة يفى بحاجة الفنان فى مطلع القرن العشرين ، فقد كان ذلك الشكل مرتبطا بنمط **الصعود** الذى يسير فيه البطل حتى يصل الى تحقيق غايته من الحب والثراء وقد طرحها البطل الجديد وراء ظهره واصبح هذا البطل الجديد يسير على خط آخر هو خط **الهبوط** الى قرار التجربة ، الى قاع الجحيم حيث يصطلى بنار العذاب ثم يرتفع مطهرا من شوائب الزيف والوهم ، وقد اكتسب صفات من صفات الآلهة وحدها هى **القوة فى الوحدة والحكمة**.

وقد ظهر - بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية - جيل جديد من كتاب الرواية صوروا لنا نوعا جديدا من الأبطال لا يمت الى تلك الصفوة المختارة بأى سبب ، كما لاحظ النقاد أن هؤلاء الكتاب الجدد قد طرحوا عنهم كل محاولات التجريب التى شغلت كتاب القصة فى العشرينات ، كما طرحوا عنهم ذلك الاهتمام الفائق بمستوى التعبير وقصروا همهم على تصوير حياة معاصريهم تصويرا اجتماعيا دقيقا .

وقد تغيرت صورة البطل تغيرا جذريا فأضحى شابا « وضيعا » يقضى جزءا كبيرا من وقته فى الحانة ، له غراميات متعددة يمارسها فى غير تحمس كبيرة ، يقع فى مشكلات مع أسرته ومع رئيسه فى العمل ويتشاجر مع صاحبة البيت ، ولم يبق له اثر من مظاهر البطولة القديمة سوى قدرته على كشف الزيف والرياء عمن يتعامل معهم » .

وهذا البطل واللابطل شخصية كوميدية اى ان القارىء لا يشعر نحوه بعطف كبير ، بل انه ليضحك مما يصيبه من عثرات .

وقد ظهر هذا اللون الجديد من الشخصية فى نوعين من الرواية فى السنوات القليلة الماضية .

النوع الأول : يصور حياة شاب من الطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة الصغيرة ، وقد تدرج فى التعليم حتى تخرج فى الجامعة وشغل وظيفة فنية (طبيب - مهندس - مدرس بالجامعة) وهذه الوظيفة تنقله من مستوى طبقته الى طبقة اعلى لا يكن لها او لقيمها احتراما كبيرا وقد يتزوج فتاة من تلك الطبقة مما يساعده على الترقى وان زاد من

شعوره بالتشتت والضياع فلا هو قادر على العودة الى اصل منبته ولا هو مستطيع التطلع الى الطبقة الجديدة وتبنى مثلها ونمط حياتها .

وقصة **جيم المحظوظ** (Lucky Jim) (١٩٥٤) لكنجزلى ايميس من اوائل هذه القصص واكثرها رواجا وايميس مدرس بالجامعة فهو يصور فى قصته حياة جيم ديكسون كشاب فقير دخل الجامعة بفضل تفوقه وتخرج فيها استاذا لتاريخ العصور الوسطى واكمل نجاحه بزواجه من فتاة من طبقة تعلو على طبقته ، ولكن جيم لا يشعر **بالانتماء** الى اى من العالمين عالمه الراهن أو عالم طفولته ، وهو يعيش مع اوهامه وخيالاته حياة غريبة تدفع به الى مآزق عدة ، ولكن الحظ يقف دائما الى جانبه .

وقد اصبح جيم ديكسون هذا علما على الشباب « **الصاعد** » الذى بقى معلقا فى الفراغ (لا طال عنب الشام ولا تين اليمن) ، كما اصبح جيمى بورتر بطل مسرحية اسبورن الشهيرة **انظر الى الماضى فى غضب**) علما على الشباب الغاضب .

على أن جيمى بورتر صورة مستمدة اصلا من احد ابطال هذا القصص الجديد هو تشارلز لملى (Charles Lumley) بطل قصة **أسرع فى النزول** (Hurry On Down) (١٩٥٣) للكاتب جون وين

وتشارلز لملى شاب من اصل عمالى تخرج فى الجامعة ولكنهلم يجد فى نفسه حافزا الى «الارتقاء» الى الطبقة الوسطى ، وفى الوقتنفسه يعوقه تعليمه الجامعى عن كسب عيشه بالعمل اليدوى فينحدر من عمل تافه الى آخر أتفه منه (منظف شبابيك ، تمورجى ، سائق سيارة خاصة الخ ..)

أما **النوع** الآخر من هذه القصص فيمثل حياة طائفة من الشباب من ابناء الطبقة العاملة يجدون العمل المربح ولا يتعطلون يوما ولكنهم لا يجدون فى العمل لذة ولا معنى ، ويعيشون فى خلاف دائم مع المحيطين بهم لا عن آراء أو قيم معينة بل لأنهم اصيبوا بمرض العصر ، وهو النفور من السلطة ومن أسر النظام الجامد للحياة الذى تفرضه آلة الحياة الحديثة

ومن هذا النوع روايتان شهدنا لهما اخراجا سينمائيا فى العام الماضى هما قصة **مساء السبت وصباح الأحد** ــ ١٩٥٩ (Saturday Night and Sunday Morning). ومؤلفها آلان سيليتو .

وكذلك قصة **مكان فى القمة** (Room At The Top) ١٩٥٧ ومؤلفها جون برين .

وفى القصة الأولى يصور الكاتب حياة عامل شاب يدعى آرثر سيتون ، يعيش فى مدينة صغيرة يكسب اجرا طيبا ولكنه يزدرى أى نوع من السلطة بتململ من سلطان الحكومة ورئيس العمل واهل البيت (وقد اهتم المخرج السينمائى فيما اذكر بابراز ولعه بالقاء الأحجار على نوافذ البيوت) وهو يخرج من مشكلة ليقع فى اخرى

اما القصة الأخرى فتصور حياة فتى ذكى من أبناء الطبقة العاملة يكره الفقر وما جره على أهله من مصائب وقد صمم على الصعود بأى ثمن ، يتعرف بابنة رجل من كبار رجال الأعمال ، ويوقعها فى حبه حتى اذا حملت منه اضطر ابوها الى أن يزوجه ابنته ويرفعه الى طبقته . وفى هذه الأثناء يكون جو لا مبتون (اسم البطل) قد وقع فى غرام امرأة تكبره بسنوات ، تستسلم للموت فى حادثة اذ تعلم بعزمه على الزواج من الفتاة الفنية الفريرة ، ويصل الفتى الى القمة ويتزوج ابنة السيد الفنى وهو محطم النفس ملىء بالمرارة والشعور بالذنب ، ولعل هذه القصة هى الصورة الحديثة لقصة ديك ويتنجتون الشهيرة فنوع « الوصول » واحد فى الحالتينولكن شتان بين المضمون فى القصتين .

ولما كان هؤلاء القصاصون المعاصرون لا يهتمون كثيرا بعنصر الصنعة فى قصصهم ، بل يتخذون من الرواية مرآة صريحة لتصوير المجتمع تصويرا مباشرا ، وهم ينتمون فى القالب الى الطبقة التى يصورون حياتها ، فقد اهتم النقاد بصفة خاصة بصورة البطل فى قصصهم واعتبروه تصويرا واقعيا لجيل من الشباب هو نتاج دولة الرفاهية Welfare State التى اتاحت فرصة العمل والتعليم امام ابناء الطبقات الدنيا (هذا بدون القضاء على نظام الطبقات) وقد تبين بعضهم هذه الحقيقة للوهلة الأولى منذ نشر كنجزلى ايميس **جيم المحظوظ** عام ١٩٥٤ فكتب سمرسيت موم فى عدد الكريسماس من جريدة السنداى تيمس ١٩٤٥ يقول :

« ان **جيم المحظوظ** رواية فذة ، وقد مدحها كثيرون وقرئت على نطاق واسع ، ولكن لا يبدو ان احدا قد لاحظ دلالتها الخطيرة بالنسبة للمستقبل

فقد قيل لى ان أكثر من ٦٠٪ من طلبة الجامعة يدخلونها اليوم على نفقة الدولة ، فهذه اذن طبقة جديدة تظهر اليوم على مسرح الأحداث ، انها البروليتاريا ذات الياقات البيضاء . ان مستر كنجزلى ايميس قصاص موهوب ، دقيق الملاحظة يقنعك عمله بأن الشخصيات التى يصورها بهذا النجاح تمثل فعلا الطبقة التى تشير اليها القصة

انهم ــ كما تصورهم الرواية ــ لا يدخلون الجامعة لينهلوا من الثقافة بل ليحصلوا على وظيفة فاذا وجدوا الوظيفة أهملوها ، وهم لا يعرفون آداب السلوك ويفشلون فى مواجهة أبسط المواقف الاجتماعية اذا احتفلوا بمناسبة ما لم يجدوا وسيلة للاحتفال سوى دخول حانة وشرب ستة أقداح من البيرة ! هم حثالة لا يعرفون العطف أو الشفقة أو الكرم ، لئام يضمرون الغبطة والحسد ، يكتبون خطابات غفلا من الامضاء لمضايقةزميل أو يتلصصون على حديث تليفونى لا يعنيهم فى شىء

وسيتخرجون يوما فى الجامعة فيعود بعضهم الى طبقته المتواضعة ، ويتردى عدد آخر فى الشراب او الجريمة فيدخلون السجن ، اما الغالبية فيصبحون مدرسين يشكلون النشء ، أو صحفيين يقودون الرأى العام ، وقد يدخل عدد منهم البرلمان فيصبحون وزراء يحكمون البلد ، وأعتبر نفسى محظوظا لأننى لن أعيش حتى أرى ذلك اليوم » .

وقد رد عليه العالم الأديب تشارلس سنو على صفحات تلك الجريدة بعد أسبوعين مدافعا عن هذا الشباب الجديد ، مؤكدا أن لا فرق بينهم وبين الشباب الجامعى من أبناء الجيل الذى سبقهم

وكل ما فى الأمر أن الشاب من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة كان اذا واتاه النجاح توقع أن يطرد نجاحه حتى يصبح فى مصاف الأثرياء . وختم دفاعه قائلا : « ان جيم المحظوظ ــ اذ يبدأ حياته بدون راس مال ــ لن يجمع فى يوم من الأيام قدرا من المال يمكنه من تغيير مستوى معيشته ، انه لن يجوع أبدا ، ولكنه أيضا لن يرتفع ارتفاعا محسوسا ولن يورث أبناءه مالا من بعده .. انها لنتيجة غير متوقعة لمجتمع الرفاهية أن تزداد الانماط الاجتماعية تصلبا لا مرونة ، ان الشبان من شخصيات ايميس يسخرون من هذا الموقف ، ولكنهم احيانا يشعرون كأن الموضوع لا يعنيهم ، شأنهم فى ذلك شأن كل من يجد نفسه محصورا فى مجتمع متصلب الحدود والأنماط ! »

وتوالى تعليق الباحثين على هذه الظاهرة الجديدة ولاحظ الكثيرون ان هذه الشخصيات لا تتحيز ولا تتحمس لما قد يخرج عن دائرة نفوسها الضيقة وان الصفة الغالبة عليها هى « عدم المبالاة » وسلم الجميع بالحقيقة الواقعة وهى أنهم نتاج عجيب لذلك النظام الاجتماعى الذى طبقته حكومة العمال اذ وليت الحكم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . ولم تغير حكومة المحافظين من اسسه وان قصت كثيرا من حواشيه واطرافه . ولكن أحدا من هؤلاء الكتاب لم يعن (فيما اعلم) بتعميق **الأسباب** التى ادت الى ان تسفر تجربة مجتمع الرفاهية الذى قضى على العوز والبطالة عن هذا النسل التافه الضائع من الشخصيات .

ولعل السبب فى ذلك يرجع الى ان التجربة لم تقض على نظام الطبقات فقد ازداد الأغنياء ثراء واستعلاء ، وما زالت الثقافة الرفيعة التى تحتضنها الجامعات واجهزة العلم ، تمثل ثقافة الطبقة العليا من المجتمع

أما الطبقة الدنيا وهى الاغلبية الساحقة فقد قضى التعليم العام ووسائل الاعلام الذائعة من صحافة واذاعة وسينما ، قضت على جذور ثقافتها الشعبية المتأصلة ، ولم تقدم لها الا ثقافة سطحية لا تمت الى تراث الفنون التقليدية بسبب .

واعترفت وسائل الاعلام هذه بذلك الانقسام فى ثقافة المجتمع الانجليزى فرأينا برامج الاذاعة البريطانية تنقسم الى برنامج عام وبرنامج **خفيف** لا يكاد ينقطع ارساله وبرنامج ثالث هو برنامج الخاصة المثقفة ، وظهر من الصحف أيضا نوعان نوع تقرؤه الخاصة أو « أهل القمة » ونوع تقرؤه العامة

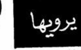
فجريدة التيمس تعلن عن نفسها بهذه العبارة :

« هل تريد مكانا فى القمة ؟ أهل القمة يقرءون التيمس » ويصور الاعلان مهندسا أو قاضيا أو أستاذا يحمل هذه الجريدة

ومظاهر هذا الانقسام كثيرة لا تعد ، وتشمل جميع أبواب الثقافة وألوان الفنون .

ان هذه الظاهرة الأدبية التى خرجت اليوم من مجال الجدل النقدى الى ميدان التأريخ الأدبى والاجتماعى لظاهرة جديرة بالدراسة ، لما قد تحمله فى طياتها من دروس يمكن لمجتمع ناهض كمجتمعنا أن يفيد منها .





لويجى بيراندللو



محمد اسماعيل محمد

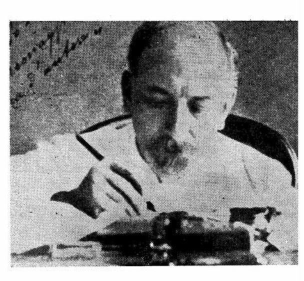
دأب يراود أفكارى منذ عدة سنوات شيطان اسمه « الخيال » شكس ، ساخر ، حين يتشح بالسواد — غريب الأطوار فى كثير من الأحيان — جاد فى عمله على الدوام — كثير الحركة ، اليوم هنا ، وغدا هناك . يحلو له ان يسوق الى فى المنزل كى أستوحى روايات وقصصا ومسرحيات ، أتعس الناس طرا ، من رجال ونساء وأولاد تطوقهم فى بعض الأحيان ظروف غريبة لا يجدون منها مخرجا ، يختلفون فى أشكالهم ، مخدوعين فى آمالهم ، وغالبا ما يطرأ على نفسى ألم شديد من جراء معالجة موضوعاتهم .

نعم دأب خيالى هذا منذ عدة سنوات خلت منقادا لوحى شيطانى أو منساقا لنزوة شريرة ، على الحضور الى فى المنزل مصطحبا أسرة برمتها ، لست أدرى من أين تصيدها . مؤمنا بأن فى طوقى استخلاص موضوع لرواية بديعة من ظروف هذه الأسرة .

وجدت أمامى رجلا ناهز الخمسين فى سترة سوداء وسراويل أقل دكنة .. عابس المحيا متجهم النظرات من تأنيب الضمير .. وامرأة بائسة فى زى الأرامل تصطحب طفلة فى الرابعة من جانب وغلاما يزيد على العاشرة قليلا من الجانب الآخر .. وشابة جريئة جسورا تتشح هى أيضا بالسواد فى ابتذال وخيلاء واضحة التناقض تنضح ازدراء أليما للهرم المعذب ولشاب ناهز العشرين ، يحرص على تجنبهم منطو على نفسه وكأنه يحتقر شأنهم جميعا ، وباختصار هم الشخصيات الست التى تظهر الآن على خشبة المسرح فى بداية المسرحية ... ثم يشرع أحدهم ، بل كثيرا ما يطغى أحدهم على الآخر فى سرد مأساة حياته — ويصرخ فى كل منهم بحججه ويرمون كلهم فى وجهى بعواطفهم غير المتماسكة شأنهم الآن فى المسرحية على وجه التقريب مع المخرج الذى شاء سوء طالعه أن يقع فى طريقهم ..

ترى هل فى مقدور أى مؤلف أن يقول : كيف ، ولم ، ولدت احدى الشخصيات فى خياله ...؟ لا شك أن سر الابداع الفنى هو الخلق الطبيعى بعينه ، ففى قدرة أية امرأة بالحب ان تأمل أن تصبح أما ، ولكن الأمل مهما اشتد لا يكفى وحده ، وتجد هذه المرأة فى يوم من الأيام نفسها فى سبيلها الى أن تصبح أما ، دون معرفة دقيقة بوقت حدوث ذلك على وجه التحديد .

والفنان كذلك يجمع فى نفسه طوال حياته الكثير من نطف الحياة دون أن يدرى اطلاقا كيف ، ولم .. انطبعت فى خياله فى لحظة بالذات احدى هاتيك النطف الحية لتصير بدورها مخلوقا حيا — بل على



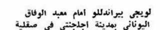
لويجي بيراندللو
يكتب «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»

مستوى من الحيـــــاة أرقى من هذا الوجود دائم التغير ٠

ويمكنني أن أقول فقط انى وجدت دون سعى منى على الاطلاق فى مواجهة كائنـات تعيش ويمكن الاحساس بها ، وتحيا ويمكن سماعها والانصـات حتى لشهيقها وزفيرها ـ تلك الشخصيات الست التى تظهر الآن على المسرح ـ كان أصحابها حضورا كل وسره الأليم ، يضطربون فى خضم الأحداث التى تربط بينهم ، ينتظرون منى أن أدفعهم الى عالم الفن مستخرجا من شخوصهم وعواطفهم وظروف حياتهم رواية أو مسرحية أو احـــدى القصص على الأقل ٠ ولدوا أحياء وتشبثوا بالحياة ٠

وهنا تجدر الاشارة الى أنه لم يحدث على الاطلاق أنى قدمت شخصية ما سواء لرجل أو لامرأة مهمـا كانت فريدة أو متميزة لمجرد الرغبة فى تقديمها ، ولم ارو حادثة معينة سعيدة أو محزنة ، لمجـرد الرغبة فى روايتها ـ ولم أصف مشهدا من المشاهد لمجرد الرغبة فى وصفه ٠

ثمة كتاب معينون ـ غير قليلين ـ تستبد بهـم هذه الرغبة ولا يبغون عنها حولا ، أولئـك كتاب يغلب عليهم طابع التقرير الوصفى ٠٠ وثمة آخرون يشعرون الى جانب هذا الطابع بضرورة وجود أعماق



لويجي بيراندللو أمام معبد الوفاق
اليونانى بمدينة اجلجنتى فى صقلية



حديث بين لويجي بيراندللو و ٠٠٠



روحية حية . فلا يتقبلون من الصور والأحداث والمشاهد الا ما كان منها متشربا – ان صح هذا التعبير – بدرجة معينة من الحياة ، وكان مكتسبا لاحدى القيم الكلية .. وهؤلاء كتاب يغلب عليهم الطابع الفلسفي – وقدكان من سوء الطالع أن أنتمي لهؤلاء الأخيرين .

اني أمقت الفن الرمزي الذي يفقد التأليف فيه كل حركة تلقائية ليصبح قوالب أو صيغا استعارية، ففيه ضياع للجهد وسوء فهم لمهمة الأدب .. اذ أن مجرد الباس المشاهد مغزى استعاريا انما يعكس بوضوح شكلها الأسطوري وخلوها بذاتها من كل واقع تصوري أو حقيقي ويظهرها كما لو كانت قد رسمت لتصوير احدى القيم الأخلاقية . والصورة الحية التي أتحدث عنها لا يمكن استيفاؤها عن طريق مثل هذه الرمزية الاستعارية اللهم الا في أحيان قليلة حينما يكون القصد هو السخرية اللاذعة .. فهذا المذهب يبدأ بفكرة أو بمعنى أصح هو فكرة تتشكل أو تسعى لأن تتشكل في مجموعة من الصور .. في حين أن ذاك المذهب الآخر على النقيض يسعى الى أن يجد في مجموعة الصور التي ينبغي أن تظل حية وحرة من تلقاء ذاتها في كل أشكالها معنى يسبغ عليها قيمة ما من القيم .

واني على قدر ما نقبت ، لم أفلح في اكتشاف هذا المعنى في تلك الشخصيات الست . وقررت من ثم أن أسقط من حسابي مسألة ابقائها على قيد الحياة .

وقلت في نفسي « لقد طالما أزعجت قرائي بمئات ومئات القصص – فلم أدخل الضيق عليهم من جديد برواية مآسي هؤلاء التعسين الستة ؟ » ، وبهذا الضرب من التفكير أبعدتهم عني ، أو بمعنى أدق حاولت جهد الطاقة ابعادهم عني .. ولكن الحياة لا توهب عبثا لأية شخصية من الشخصيات – هي مخلوقات من صنع روحي ولكنها – أعني الشخصيات الست – أصبحت تحيا حياة خاصة بها ، حياة لم تعد ملكا لي ولم يعد في طوقي أن أنكرها عليها .

وعلى الرغم من اصراري على الرغبة في طردها من خيالي ظلت بعد أن أوشكت أن تستقل بذاتها عن كل دعامة روائية ، وكأنها شخصيات رواية خرجت بأعجوبة من صفحات كتاب كان يحتويها ، تواصل حياتها لحسابها الخاص ، وتغتنم لحظات معينة من يومي وأنا منفرد بنفسي في مكتبي لتواجهني .. يحضر ليغريني واحد منها وأحيانا اثنان معا أو أكثر ليقترحوا هذ المنظر أو ذاك لتمثيله أو لوصفه موضحين ما يمكن أن ينشأ عن ذلك من تأثير وما عسى أن يثيره موقف فريد في نوعه من اهتمامات جديدة وغير ذلك كثير .

كنت أدع نفسي تنعم هنيهة بالانتصار عليهم .. ولكن في كل مرة منيت النفس فيها بهذا النصر ، وفي كل فترة اغتنمتها لأستجمع أنفاسي قليلا ، كانوا هم بدورهم قد دعموا وجودهم وازدادوا جلاء ووضوحا وأصبحوا من ثم أشد تأثيرا علي وأكثر اقناعا لي – وهكذ اقتنعت رويدا رويدا بأن محاولة العودة الى التخلص منهم أصبحت أشد صعوبة بالنسبة لي في حين أنه قد أصبح من أيسر الأمور عليهم العودة الى غوايتي .. لقد باتوا يلاحقونني الى حد شغل كل أفكاري وملك علي كل نفسي حتى انتهى بي الأمر الى ان فقدت كل سبيل للمفر ..

وقلت في نفسي : ولم لا أقدم لقرائي هذا النموذج الجديد لمؤلف ينكر الحياة على بعض شخصيات ولدت حية في خياله .. ولم لا أصور حال هذه الشخصيات التي بعد أن نفخت فيها الحياة ، لا تقنع بالبقاء طريدة دنيا الفن ؟.. لقد انفصلت هذه الشخصيات عني وأصبحت تعيش لحسابها الخاص – واكتسبت الكلام والحركة ومن ثم أصبحت بذواتها ومن خلال الصراع الذي فرض عليها أن تخوضه معي من أجل الحياة شخصيات درامية .. شخصيات تقدر من تلقاء ذاتها أن تتحرك وأن تتكلم ..

وهي اذ تدرك في نفسها هذه الصفات ، تعلمت كيف تدافع عن نفسها ضدي وسوف تتعلم كيف تدافع عن نفسها ضد الآخرين .. ومن أجل ذلك فلندعها تذهب الى حيث اعتادت الشخصيات الدرامية أن تذهب لتنعم بالحياة – أعني فوق خشبة المسرح – ولنرقب ماذا حدث لها ؟

وقد كان .. وحدث بطبيعة الحال ما كان متوقعا حدوثه : نشأ خليط من التراجيدي والكوميدي ، من الخيالي والواقعي ، في موقف ساخر جديد كل الجدة معقد الى أبعد حدود التعقيد .. موقف درامي يدعو اكتماله بذاته وبشخصياته ، التي تلهث

وتتكلم وتتحرك وما تعانيه نفوسها ، وتعانيه ضمائرها ، الى ايجاد وسيلة بأى ثمن لتقديمه للجمهور وفى الوقت نفسه نشأت كوميديا كاملة من المحاولة اليائسة لأداء الأدوار دون اعداد سابق ٠

ففى البداية تحدث المفاجأة لأعضاء فرقة التمثيل المساكين أثناء انهماكهم خلال النهار فى تجارب احدى التمثيليات الهزلية « على مسرح خلا من المعدات والمناظر – لقد استولت عليهم الدهشة وكادوا لا يصدقون أعينهم ٠٠ أن تشخص أمامهم تلك الشخصيات الست التى تعلن انها جادة فى البحث عن مؤلف – ثم بعد ذلك مباشرة اتشاح الأم – على غير المتوقع – بالسواد ٠٠ مما أثار اهتمامهم الغريزى بالدراما التى أخذوا يستشفونها فيها ، وفى الأعضاء الآخرين فى هذه الأسرة الغريبة – دراما تكتنفها الظلال ويغلفها الغموض ٠ تسقط فى غفلة من الزمن على خشبة ذلك المسرح الخاوى غير المعد لاستقبالها ٠٠ ثم اضطراد نمو هذا الاهتمام رويدا رويدا أثر الانفجارات العاطفية المتناقضة .. مرة من جانب الأب ومرة من جانب ابنة الزوجة ومرة من جانب الابن ومرة من تلك الأم المسكينة ٠٠ عواطف يسعى كل بدوره كما سبق أن ذكرت ، أن يطغى بها على الآخرين فى غضب مدمر أليم ٠

ها هو ذا المعنى الكلى الذى نقبت عنه عبثا فى بداية الأمر ، ولم أفلح فى العثور عليه فى تلك الشخصيات الست – تفلح هى ، بعد أن صعدت بنفسها الى خشبة المسرح فى اكتشافه فى ذواتها من خلال لهيب المعركة اليائسة التى يشنها كل منهم ضد الآخر ٠٠ ويشنونها جميعهم ضد المخرج والممثلين الذين لا يفهمونهم ٠

ويعبر – كل منهم دون أن يدرك وبغير قصد – خلال الدفاع عن النفس ضد اتهامات الآخرين فى ثورة نفسية مستعرة بعواطفه المتأججة وعذابه الحى الذى ظل يعتمل فى نفسى لعدة سنين – عن اللبس المتبادل فى فهم الأمور، الناشىء حتما عما تنطوى عليه الكلمات من تجريد مطلق ، وعن تعدد الشخصية لكل واحد – تبعا لتعدد امكانيات الوجود الكامنة فى كل منا – وأخيرا عن التضارب المروع القائم بين الحياة التى تتغير وتتبدل على الدوام والصورة غير المتبدلة التى تثبت هذه الحياة ٠

وثمة اثنان بصفة خاصة – من هؤلاء الستة ، أعنى الاب وابنة الزوجة لا يفتآن يتحدثان عما طبعت عليه صورتهما من ثبات عنيف ليس لنقضه من سبيل ٠٠ ويشاهدان فى تلك الصورة على الدوام تعبيرا عن جوهرهما غير المتبدل – وثبات الجوهر فى الواقع ليس الا دوام العقاب بالنسبة للأب واستمرار الانتقام بالنسبة لابنة الزوجة – وكلاهما يقاتل قتالا مستميتا ليدفع عن هذا الجوهر كل ما قد يرجف به الممثلون من تعبيرات مصطنعة وتأويلات غير أمينة ٠٠ ويلح كلاهما فى فرض هذا المعنى على المخرج العامى حين يسعى الى تغييره وتعديله كى يتمشى مع ما يسمى باحتياجات المسرح ٠٠

والشخصيات الست لا تظهر كلها على الدرجة نفسها من التكوين.. والسبب فى ذلك لايرجع الى أن من بينها شخصيات من الدرجة الاولى وأخرى من الدرجة الثانية، أى شخصيات لها أدوار رئيسية وأخرى لها أدوار ثانوية ، والا اقتصر الأمر على مجرد الأبعاد الأولية اللازمة لكل تكوين مسرحى أو قصصى – وكذلك لا يرجع السبب الى أنها ليست كلها – نظرا للأهداف التى تؤديها – مكتملة التكوين فالشخصيات كلها على الدرجة نفسها من الخلق الفنى – وهى كلها بالدرجة نفسها من الحقيقة ، وهذا وجه الغرابة فى المسرحية – وان كان هذا لا يتعارض مع كون الأب وابنة الزوجة وكذلك الابن يمثلون الروح – أما الجسد فتمثله الأم ويتمثل « الوجود » فى الغلام الذى يتطلع ثم يحدث حركة والطفلة التى لا تنبس ببنت شفة ٠

هذا فى الواقع هو ما يخلق بينهم أبعادا من نوع جديد ، وقد سيطر على – دون وعى منى – احساس باطنى بضرورة اظهار بعض الشخصيات أكثر اكتمالا – من الناحية الفنية – من الاخرى ، وبعضها أقل اكتمالا وبعضها تكاد تتشكل كما لو كانت عناصر موضوع فى قصة أو مسرحية – ويتقدم بطبيعة الحال أكثرهم حياة وأشدهم خلقا واكتمالا ، أعنى الأب وابنة الزوجة ، الشخصيات الأخرى ، وتقودها بل تكاد تسحب جثثها على الطريق – فاحدى هذه الشخصيات وهى شخصية الابن كارهة للأمر كله ٠

والشخصية الأخرى وهى الأم تمثل ضحية مستسلمة للقضاء الذى حم وعن يمينها ويسارها ، هذا المخلوقان الصغيران الذان لا حول لهما ولا قوة الا فى مجرد مظهرهما الخارجى وكلاهما فى حاجة الى الأخذ بيده لقياد أمره ٠

ذلك هو الواقع ٠٠ فالواقع أن هذه الشخصيات ينبغى أن يظهر كل منها بالدرجة نفسها من الخلق التى بدت عليها فى خيال المؤلف فى اللحظة التى أوشك خلالها أن يطردها بعيدا عنه ٠٠

وحين اشرح بفكرى الآن فى كيف الهمت عقدة الموضوع وكيف وجدت تلقائيا ، طريقة معالجتها من زاوية جديدة وطريقة السيطرة عليها ، يبدو لى الأمر خارقا للطبيعة ٠ فالمسرحية تشكلت فى الحقيقة فى ومضة تلقائية من ومضات الخيال حين تحدث المعجزة فتتجاوب كل عناصر النفس وتعمل فى انسجام قدسى ٠٠ فأى عقل بشرى ما دام يعمل دون حرارة مهما قدح زناده ، لا يفلح فى النفوذ الى كل الأعماق الفكرية بل يفشل فى استجلاء جميع الصور الذهنية ٠

ومن أجل ذلك فان الحيثيات التى سأسردها لايضاح مغزى المسرحية ، لا ينبغى أن تؤخذ على أنها أفكار سبقت الى ذهنى حين شرعت فى تأليفها ، وأتولى الآن الدفاع عنها ، ولكن ينبغى أن تفهم فقط على أنها أمور تمكنت من استخلاصها بنفسى فيما بعد حينما تدبرت الأمر فى هدوء ٠

لقدكنت أريد أن أقدم ست شخصيات تبحث عن مؤلف ٠٠ ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور لعدم وجود المؤلف الذى تبحث الشخصيات عنه، أما المسرحية التى تظهر بدلا منها فهى التى تتناول فشل الشخصيات فى محاولتها العثور على مؤلف وما تتضمنه هذه المسرحية من عنصر المأساة لما منيت به هذه الشخصيات من رفض ٠

ولكن هل من الممكن تقديم شخصية عن طريق رفضها؟ ليس منشك فى أنتقديماحدى الشخصيات يستدعى بالضرورة ، على النقيض ، قبولها فى الخيال ومن ثم رسم قسماتها ٠٠ وقد تقبلت فى الواقع هذه الشخصيات الست وحققت كيانها :

تقبلتها وحققت كيانها باعتبارها شخصيات مرفوضة تبحث عن مؤلف آخر ٠٠

والآن علينا ان نعرف ماذا رفضت منها ؟ لم أرفضها هى بذواتها بطبيعة الحال ، ولكنى رفضت مأساتها التى تخص ، من غير شك ، الشخصيات أنفسها ، قبل أى فرد آخر ، ولا تعنينى أنا فى شىء للأسباب التى سبق أن أشرت اليها ٠

وماذا عسى ان تكون المأساة الذاتية بالنسبة للشخصية ؟

ان كل طيف وكل مخلوق من ابداع الفن لكى يوجد ، ينبغى أن يحمل فى ذاته ، مأساته ، أى المأساة التى بها ومن أجلها يصبح شخصية من الشخصيات ٠٠ فالمأساة هى علة الوجود للشخصية، ووظيفتها الحيوية ضرورية للوجود ٠٠ ومن ثم فانى بالنسبة لتلك الشخصيات الست تقبلت « الوجود» ورفضت « علة » الوجود ، فقد أمسكت بالتكوين العضوى وصببت فيه ، بدلا من وظيفته المنوطة به أصلا وظيفة أخرى أكثر تعقيدا تندرج تحتها بالكاد وظيفته الأصلية كتحصيل حاصل ٠٠ تلك حالة خطيرة تدعو الى اليأس وخاصة بالنسبة للأب وابنة الزوجة فكلاهما يتمسك بالحياة أكثر من الآخرين وكلاهما يشعر أكثر من الآخرين بأنه شخصية ، ومعنى ذلك أنه لا محيص عن وجود مأساة لهما ، نابعة من أعماقهما ، لا يمكنهما بدونها أن يتخيلا وجودهما ، ومع ذلك يلقيانها مرفوضة ، موقف « مستحيل » يشعران بضرورة الخروج منه بأى ثمن فقد أصبحت مسألة حياة أو موت ٠٠ أما عن «علة» الوجود ووظيفته ، فقد منحت الشخصيات فى الواقع علة أخرى ووظيفة مختلفة ، هى ذلك الموقف « المستحيل » أى مأساة الكائنات المرفوضة التى تبحث عن مؤلف ، أما أن هذه المأساة فى ذاتها قد أصبحت علة للوجود ، وباتت بالنسبة للشخصيات التى تتحكم فى مقدراتها ، الوظيفة الأصلية الضرورية الكافية لوجودها ، فمسألة لا يخالجها فيها أى شك ٠٠ وان جادلها فى ذلك أحد فلن تصدقه ، اذ لا يمكن أن نعتقد أن العلة الوحيدة فى حياتنا تتلخص كلها فى الآلام التى نعانى منها وتبدو لنا غير عادلة ولا نجد لتبريرها تفسيرا ٠

لويجى بيراندللو على المسرح المصرى لاول مرة

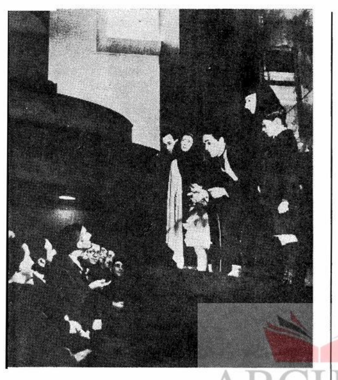
«ست شخصيات تبحث عن مؤلف»

بقلم : سعد أردش

« اننى أعتقد أن الحياة سخرية محزنة ، لأننا نحمل فى نفوسنا — دون أن نعرف لماذا أو بسبب من — ضرورة خداع أنفسنا على الدوام بابتداع حقيقة وقتية (حقيقة لكل منا ولا يمكن أن تكون نفس الحقيقة للجميع) حقيقة نكتشف بين آن وآخر أنها زائلة وخادعة .

فمن فهم اللعبة لن يستطيع أن يخدع نفسه ، ولكن من لا يستطيع أن يخدع نفسه لن يستطيع أن يجد للحياة طعما ولا لذة .. أن فنى عامر بالشفقة والعطف على أولئك الذين يخدعون أنفسهم : غير أن هذا العطف لابد أن تلاحقه سخرية القدر الذى يحكم على الانسان بالخديعة »

لويجى بيراندللو — ١٩١٠



فى مسرح الكوميدى دى شانزاليزيه استعمل بيتوييف Pitoëff مصعد المناظر لظهور الشخصيات الست . باريس ١٩٢٢

سجل المسرح المصرى فى هذا الشهر حدثا جليلا فى تاريخه الحديث نستطيع أن نخرج منه بدلالة هامة ، بصرف النظر عن تقييم الاطار والظروف التى احاطت به : ان المسرحيين عندنا قدبدءوابالفعل يعترفون بضرورة العودة الى الوراء ليمسكوا بأول الخيط وليتدرجوا معه عبر السنين التى تفصلهم عن حقيقة المسرح والتجارب التى أجراها عمالقة كتابه فى العالم ، بدلا من ان يمعنوا فى انتاج ضحل لا تربطه بمسرح اليوم ولا بمجتمع اليوم صلة .. واهمية هذا الاعتراف بالنسبة لمسرحنا تنحصر فى انه اعتراف ضمنى بالقصور يعتبر بمثابة استعداد للدراسة والتطور على أمل النضج يوما ما .

فقد قدمت جمعية انصار التمثيل والسينما على مسرح الجمهورية رائعة بيراندللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التى تكون فى مسرحه مع « كل على طريقته » و « الليلة نرتجل » ثلاثية « المسرح داخل المسرح » وتعتبر هذه المسرحية فى المسرح

الايطالى الحديث بداية الخروج به من الحيز المحلى الى المجال العالمى ، أو بمعنى آخر الى المستوى الانسانى ، كما تعتبر الصرخة المؤمنة من الشاعر الكاتب الفيلسوف بوجوب اللحاق بركب الطليعيين الذين اخذت كلمتهم تدوى فى أوروبا فى أوائل العشرينات ، للتخلص من الطبيعية التى تقطع الطريق على كل خلق وابتكار .

والكوميديا ترجع الى عام ١٩٢١ (تاريخ عرضها لأول مرة فى روما) ، وقد عاصرت قمة الأزمة التى عاشها بيراندللو ، حيث يتحول الكاتب من السلبية التى تكتفى بالسخرية من عالم قضى عليه بالتوقف والتحجر ، الى ايجابية دافعة خلاقة . وتتحول الشخصية فى مسرحه من البطولة الرومانتيكية ، بطولة الحادثة ، حيث البطل واضح فى صراعه للجمهور مستحوذ على انتباهه ومشاركته ، الى بطولة الصراع المنطقى الذى يواجه به جمهورا لا يريد الاعتراف بأنه يعيش الأزمة نفسها والعمى نفسه أو التعامى الذى يعيشه الشخوص .

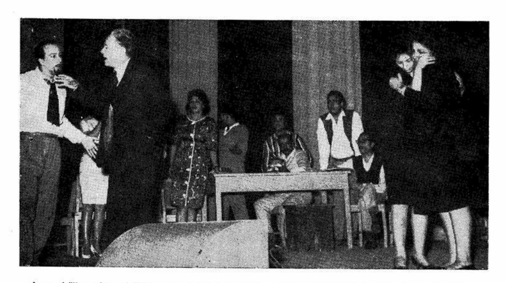
ان الشخصية الجديدة تعيش عالما تافها ، محكوم عليها فيه بمأساة ساخرة لا وصف لها ولا حل ، وهى لهذا مقضى عليها بالوحدة القاتلة ، غير أنها لاتستطيع ان تستسلم للصمت ، لأنها يجب أن تمارس قدرتها على البقاء فى موقفها برغم استحالته من الناحية الأخلاقية . وبيراندللو يرى فى اصرار الشخصية على الحديث وعلى التمادى فى حياة هذا الموقف المستحيل نوعا من الثورة ، هى من وجهة نظره المآل الوحيد للكرامة الانسانية ، فالانسان لم يعد بعد مجبرا على تحمل جحيم الآخرين ، بل لم يعد مجبرا على تحمل جحيمه الداخلى . وهنا يصبح المجتمع صاحب الكلمة فى كشف الصراع الحقيقى ، صراع الانسان مع نفسه ، أو بمعنى آخر الصراع بين الفرد الاجتماعى وبين الكائن الداخلى ، بين هذا الكائن وقناع شخصيته .

ويرى بيراندللو (ونحن هنا نشير الى المضمون العام لهذه المسرحية وغيرها مما يندرج تحت قطاع « الأقنعة العارية » فى مسرحه) أن الفرد وهو فى مواجهة مجتمع جامد ومحتوم الفناء — لا يمكن ان يوجد الا اذا كان شخصية — أى تحت القناع — واذا استطاع أن يمهل الزمن ، وأن يدرك استحالة التاريخ، وان يجادل ويمنطق حول هذه الاستحالة .

الأب (محمد توفيق) الى المخرج (كامل يوسف)

.... اننا نحمل فى أنفسنا مأساة رهيبة . ويمكنكم أن تستدلوا على ذلك من هذه المرأة ذات النقاب الأسود .





الأب يشرح للمخرج تفاصيل مأساة الشخصيات الست ويوضح له كيف أن ممثلى الفرقة لا يستطيعون القيام بها بالطريقة التقريبية التى يعالج بها الفن الحقيقة — فى اقصى اليمين ترى نعيمة وصفى (الأم) ومحسنة توفيق (ابنة الزوجة) وفى الوسط ممثلو الفرقة

بعد هذه المقدمة الوجيزة التى يجد القارىء شرحا مطولا لها فى كلمة بيراندللو عن المسرحية ، نتناول النص بالتحليل ونعرض ما أمكن لأقوال النقاد بصدده .

ومن المفيد عرض المسرحية على مستويين : الحادثة (أو التراجيديا كما يسميها بيراندللو) ، والبناء الدرامى . أما الحادثة فتدور حول اسرة تمزقت أوصالها وباعدت بين افرادها الأيام ، ثم حاولت عبثا أن تجتمع فى الاطار الذى اعتاده المجتمع ، أى تحت الأقنعة ، ولكن المحاولة كانت عبثا وباءت بالفشل .

الأب ، رجل أعمال متوسط الحال فى سعة من العيش . والأم « سيدة فقيرة ومتواضعة » : تزوجا ، ورزقا ولدا ، سرعان ما عهد به الى مرضع بالريف . هناك استحالة فى التقريب بين الرجل والمرأة ، وفى الانصهار المنشود بين طبقتيهما عن طريق الزواج ، ولهذا يتم انفصالهما سريعا . بل على العكس ، فالرجل هو الذى يعجل بهذا الانفصال بعد أن تتحقق له استحالة هذا الانصهار .. لقد خيل اليه ان صلات عاطفية تجمع زوجته بالسكرتير الذى يعمل فى داره (.. وهو رجل فقير هو الآخر !) فيدفعهما الى مفادرة داره ، ليعيشا معا . وهكذا تنشأ على اطلال الأسرة الأولى اسرة جديدة ، يولد لهما ثلاثة أبناء . ويشغل الأب نفسه بعض الوقت بالأسرة الجديدة ، بدافع حب الاستطلاع ، وبدافع من احساسه بالوحدة ايضا ، ثم يفقد أثرها نهائيا لمدة طويلة .

وهنا نصل الى موطن اهتزاز الترمومتر من القصة :

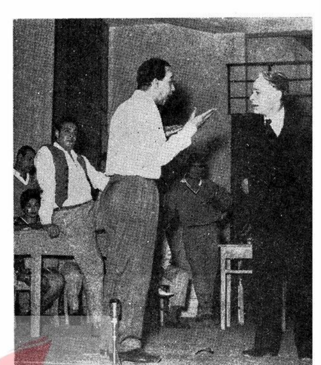
يقول الأب (1) :

« .. لم يعد يمكننى متابعتهم ، وعلى هذا فقد قل اهتمامى بهم سنوات عدة . وهنا تنفجر المأساة يا سيدى (يخاطب المخرج) تنفجر بقسوة ودون توقع ، بعودتهم ، ذلك أننى وجدت نفسى تستجيب لنداء جسدى الحى .. ذلك النداء البائس .. آه بائس ، بائس حقا يا سيدى . بالنسبة لرجل وحيد ، لم يرد ان يقيم علاقات مخزية ، رجل لم تصل به الشيخوخة الى الحد الذى يستغنى فيه عن المرأة ، ولم يعد من الشباب بحيث يبحث عنها فى يسر وبلا خجل ! بؤس ؟! ماذا أقول ! فظاعة ! فظاعة ! لانه ما من امراة بعد تستطيع أن تهب له الحب . عندما نفهم هذا يجب أن نستغنى عن المرأة .. آه يا سيدى .. ان كلا منا فى الخارج ، أمام الآخرين ، يتزين بالكرامة :

ولكنه فى داخل نفسه يعرف كل ما يجرى فى خبايا نفسه ، مما لا يمكن الاعتراف به »

ويخضع الأب ذات يوم لنداء جسده ، ويتوجه الى دار مدام باتشى ، وهى قوادة عجوز تدير محلا للتفصيل فى الظاهر ، وتقدم لزبائنها من الرجال

(1) عن النص الايطالى *A. Mondadori. Vol I, 1919*



المخرج للاب : انت كما انت هكذا ليس لك وجود ، هنا ممثل يقوم بدورك وكفى ! !

أما بقية القصة التى لم ترد على لسان الشخصيات ، فتجرى على خشبة المسرح ، عاريه بكل ما فى عريها من قسوة .

وهنا يبدو من المناسب أن نعرض للجانب الآخر من المسرحية وهو البناء الدرامى كما قدمنا ، انه يكون جانبا جوهريا فيها تتفوق أهميته على أهمية التراجيديا الداخلية فى نظر كثير من النقاد .

بينما تجرى تجارب مسرحية « قواعد المبارزة(١) »على مسرح عار من المناظر ، تدخل للمخرج هذه الشخصيات الست ، وقد خرجت من خيال المؤلف الذى استطاع ان يخلقها حية دون أن ينجح فى انهاء واجمال قصتها وصبها فى قالب فنى ، انهـا لذلك تبحث عن مؤلف يدفع بها الى المسرح لتعبر عن مأساتها . والشخصيات تمثل قصتها للمخرج شيئا فشيئا ، على أمل ان يستجيب المخرج لرغبتها المشروعة فى الوجود والاستمرار . كان من الشخصيات يعيش القصة على طريقته، ويبذل جهده فى تركيز الضوء على حالته الداخلية الخاصة ، محاولا استدرار العطف على نفسه فقط : لقد تمادى الابن الشاب فى تعاليه وفتوره قبل القادمين الجدد ، وبينما الأم تستحلفه ان يخفف وطأة كراهيته ، يلقى الطفلان الصغيران البريئان مصرعهما : الطفلة تختنق

(١) من أعمال بيراندللو وعرضت لأول مرة فى ١٩١٨ .

الابن (ابراهيم معوض) : لن اسمح بتقمص شخصيتى لأحد !



فتيات أرغمهن العوز على بيع انفسهن . وهنـاك يلتقى بابنة زوجته . لقد كانت هى اللقمـة الشهية التى أعدتها له مدام باتشى : فتاة ريانة يسيل لها لعاب المراهقين ، ويواصل الأب :

« .. ولقد عرفتها لحسن الحظ فى الوقت المناسب ! واعدتهم جميعا الى البيت يا سيدى ! تخيل الآن موقفى وموقفها ، كل منا فى مواجهة الآخر : هى ، هكذا كما تراها ، وأنا لا أستطيع ان أرفع عينى فى وجهها ! »

اما الابن فهو لايعلم شيئا من كل هـذا ، وهـو لا يعرف حتى والدته . وهو لهذا يستقبل القادمين الجدد استقباله للدخلاء .

اجتمعت عناصر المأساة وتم نضجها . هـذه الأسرة العجيبة ، يلتئم شملها من جديد ، فى جو يسوده الحقد وعدم التفاهم ، لأن كل فرد منها قد عاش تجربة شخصية لا يمكن للآخرين أن يقبلوها من الوجهة الأخلاقية .

فى ماء النافورة ، والطفل ينتحر بطلقة مسدس . ويتسمر الأفراد الباقون على خشبة المسرح ، وتطلق الابنة الربانة ضحكة هستيرية مريرة تنبعث من أحشائها وكأنها سخرية الانسان من قدره ، أو سخرية القدر من صنيعته الانسان .

ان المخرج يلمس فى المأساة عناصر مسرحية تبشر بالنجاح ، ويحاول جاهدا ان يكتبها للمسرح ، ولكن كل محاولاته مع الشخصيات تذهب هباء ،لان الشخصيات لا تحتمل التقريب والعمومية اللذين يريد بهما المخرج والممثلون عرض القصة . ان الفن عاجز عن نسخ الطبيعة . . وكل شخصية تحمل فى نفسها ثقل حياتها بألمها وقسوتها ، وتصر على ألا يعترى كل هذا أى تغيير . ولكن المخرج ، ومن خلفه الممثلون ، يؤمنون باستحالة تنفيذ ذلك ، لا لأن المسرح بأجهزته غير قادر على تقديم القصة بشخصياتها كما هى فحسب، بل كذلك لأن العلاقات بين الشخصيات ، والعلاقة التى تربط هذه الشخصيات بمجتمعها تنقصها القيم الحقيقية. ومن ناحية الصياغة الدرامية ينقص القصة لفة ديناميكية، وصراع وحل موفقان . ان الشخصية لم تعد تعيش فى تاريخها ، ولكنها تعيش حياة داخلية بعثها فيها التاريخ وحبسها فى داخلها الى الأبد : تعيش « اللحظة الخالدة » كما يقول الأب للمخرج عندما يتحدث عن مقابلته لابنة الزوجة ، الخلود الداخلى الذى تحاول الأم شرحه للمخرج بقولها « ان هذا يقع الآن ، والى الأبد » . تقصد أنه سيظل يتكرر الى الأبد .

لقد تعمدنا عرض المسرحية على هذين المستوين لنسجل ان تكرار الحادثة فى المسرح يتعاصر مع الحياة النفسية الحقيقية ، مع الحركة ، والكلمة ، والمنظر ، التى تكون جميعا المسرح الداخلى للشخصيات الجديدةوهىدائمانفس العناصر ثابتة ابد الدهر . ان مأساتهم المحتومة الأبدية ، تنحصر فى سلسلة من الأحداث ثبتت الى الأبد : انها تفكر فيها لتكررها الى الأبد . ان « ماضيها » هو « مستقبلها » الأبدى ، توقف لحياتها فى النقطة نفسها دائما . ولكن أهم من هذا ذلك الماضى المستقبل الذى غرسوا فيه دون أن يكون لهم ادنى أمل فى التقارب من جديد . ان كل شخصية تحكى الماضى من وجهة نظرها لتبرز دور الآخرين ، محاولة ان ترفض الصورة التى يحاول الآخرون اعطاءها عنها ، محاولة أن تسكت الآخرين : وهنا الدرس الذى يعطيه المؤلف الفيلسوف : ان الفرد محتاج للآخرين ليعيش وحيدا ، محتاج للآخرين ليحطمهم .

وواضح ان المسرحية تعتبر نقضا للتقاليد المسرحية الطبيعية التى لا تبحث الا عن الحقيقة ، الحقيقة كما تظهر للمجتمع الذى يريد أن يعتنق تاريخه وان يعتقد فى مقوماته . يقول المخرج صارخا وقد ضاق من الأب :

« الحقيقة ، بالتأكيد ، الحقيقة ! ولكن الى حد ما . »

وقد شهد كثير من ائمة النقد بتكامل النص وقدرته على التأثير ، برغم ما يكتنفه من جفاف فى المضمون . يقول أدريانو تلجر Adriano Tilgher

« انها المحاولة الاولى حتى الآن (١٩٢١) فى أوروبا لنقل قضية داخلية ، كلها حالات نفسية ، الى المسرح ولتقديم الخطوات المختلفة لتيار متصل لقضية انسانية يثيرها الضمير . ان مأساة الشخصيات الست التى يحملونها فى نفوسهم ، والتى لم يكملوا تعبيرهم عنها ، هى ابتكار بيراندللو واحدى فرائد مسرحه . وان الاشارات التى تصل الينا منها مقطعة مختلفة غير منظمة ،ويجب أن تكون كذلك لانها لا تزال فى دور الحياة ولم تتحول الى فن ، ان هذه الاشارات من أقوى وأغزر ما كتب ، انها تنسج جوا تراجيديا كأحسن ما يمكننا تخيله .. » (١)

على أن المسرحية لا تخلو من . عر ضعف ، فالممثلون والمخرج مثلا يكونون جانبا جوهريا فى تخطيط الفكرة ، ولكنهم فى النتيجة النهائية أصبحوا مجرد عامل مساعد لاستدراج الشخصيات ، وهم يظلون فى كثير من الاحيان غرباء على الحوادث . وقد عاب بعض النقاد على المخرج والممثلين تدخلاتهم الهزلية التى لا تتناسب مع مستوى التراجيديا الاصلية : تراجيديا الخلق الفنى ويقول بندتو كروتشى B. Croce فى هذا الصدد :

« ان الحوار بين الشخصيات الست والممثلين خال من أى موضوع ، حتى أنه يقترب برغم ارادة المؤلف ـ من الملهاة اكثر من اقترابه من المأساة . (٢)

ترجم المسرحية الى اللغة العربية محمد اسماعيل محمد فى أسلوب عربى مبسط تحاشى به قدر الامكان اجهاد الممثلين والجمهور على السواء ، الا أن هذه السهولة التى توخاها المترجم لم تستطع فى لحظات هامة ان ترقى الى المستوى الفكرى للمؤلف ، وبوجه خاص فيما يتصل بنظرياته عن المسرح وعن الانسان فى كثير من منولوجات الأب .

---

(١) *La Scena e la Vita-Roma 1925.*
(٢) *Letteratura della Nuova Italia. Vol. XI, Bari, 1940.*

واخرج المسرحية محمود السباع وقد كشف بطريقة تناوله للنص عن وعى كامل بمشكلاته ، ويكفى ادراكه للمستويين المتوازيين للشخصيات فى ناحية والمخرج والممثلين فى ناحية اخرى ، وقد عالج استحالة الالتقاء بقسمة المسرح الى جزاين خصص قسما منهما لكل من الطائفتين ولعبت الملابس السوداء دورا كبيرا فى هذا السبيل . واسجل له ايضا تفوقه فى استعمال الاضاءة التى فسرت فى مشاهد كثيرة معميات النص ، ولا اشك فى انه كان قادرا لو اتيحت له امكانيات اكبر من الامكانيات الحالية على اشباع اللحظات السحرية بالاضاءة ، وبخاصة لحظتا دخول الشخصيات لاول مرة ودخول مدام باتشى . فهاتاناللحظتان تتطلبانالتأثير على الجمهوربجميع الامكانيات المسرحية .وقد لجأ بعض المخرجينفى اوروبا مثلا الى ادخال الشخصيات عن طريق مصعد المناظر ، اما بالنسبة لدخول مدام باتشى فاننانتظر اليهاكملحمة يجبأنتهزكيانالجمهور ولا يمكن تحقيقها على المستوى المنشود الا باللجوء الى كل حيل الاضاءة المسرحية ولا اغالى اذا اضفت الموسيقى .

والاعتراض الرئيسى على الاخراج ينحصر فى نقطتين هامتين : الاولى توزيع الأدوار ، ففى اعتقادى ان المخرج اخطأ باسناد دور الأب الى محمد توفيق ، على الرغم من الجهد الكبير الذى بذله ليعوض نقصا هاما فى مقومات شخصية الأب ، سواء من ناحية الجسم او الصوت . اما النقطة الأخرى فخاصة بالايقاع العام للاداء ، فقد كان بطيئا بدرجة تعوق تتابع الصور وترابطها وتؤدى فى احيان كثيرة الى تمزيق المعانى .

ان الأب بالذات كان يمكن أن يسجل قمة فى الاداء تنسينا اوجه النقص فى اختيار الاطار الجسمى والصوتى للمثل لو استطاع ان يضفى على ادائهالايقاع السريع الذى يتميز به مسرح بيراندللو .

ولو زاد المخرج من جهده فى تلقين الممثلين الجدد — ومن بينهم مواهب كبيرة كمحسنة توفيق (ابنة الزوجة) — بعض قواعد فن الأداء ، لقفز بالعمل خطوات كبيرة الى الأمام . لقد احسست بالشفقة على الممثلين الذين لا يجيدون صنعة الممثل وتمنيت لهم ان يدرسوها فهى شىء يجب ان يدرس . ان ضحكات محسنة كان يمكن ان تلعب دورا خطيرا وهاما فى المسرحية لو انها درست على نسق علمى .

وقد اخذتنى بعض لحظات من دور الأم ، الا اننى اعتقد ان ممثلته نعيمة وصفى لم تتوفر على دراسته واستيعابه بالقدر الذى تستطيع معه ان تقدم للجمهور ، بكلمات الدور القليلة وصمته وبكائه الطويلين ، وصرخاته المنبعثة من ضمير الانسانية المعذبة برغم ارادتها بلا سبب معروف ، مأساة من اروع المآسى التى قدمها المسرح الحديث : ان عيب نعيمه فى اداء هذا الدور تمثل فى اعتمادها كثيرا على غريزتها كممثلة لأدوار الأمهات ، ولم تهتم بتصوير الأعماق الحقيقية للمأساة كما عرضناها فى السطور السابقة ، فرجعت بنا الى اداء الميلودراما ، وهو من الد اعداء بيراندللو بالذات . وما اقوله عن نعيمة اقوله عن جميع الشخصيات الست — باستثناء محمد توفيق الذى يمتاز بلا شك باداء داخلى صادق ، برغم ما ذكرته سابقا من بطء الايقاع فى ادائه . ان هذه الشخصيات كما قدمت تعانى مأساتها ولا تمثلها ، وهذه هى الصعوبة التى تواجهها طائفة الممثلين فى داخل المسرحية عندما يحاولون تمثيل ادوار الشخصيات .

وقد قام كامل يوسف بدور المخرج فبذل جهدا كبيرا كان يمكن ان يوفره ، لو استطاع ان يؤديه بطابق صوتى اقرب الى القرار ، وخاصة فى مناقشاته مع الأب ، اذن لمنح المخرج الاستاذية الشكلية التى يريد ان يسخر منها المؤلف ، دون ان ينزل به الى مستوى الملهاة ، ولا ستطاع بالنبرات العالية فى صرخاته ، الى جانب هذه الطبقة الصوتية أن يضيف بقعا لونية جديدة .

ان صوت كامل يوسف الممثل — لا المخرج — فى حاجة الى اغناء طبقاته .

كل هذا لا يمنعنى ان اكرر ثنائى على انصار التمثيل ، وأناهنئهم بهذه الخطوةالجريئة والايجابية فى سبيل مسرح أفضل .



القضية بين الدراما والقانون

بقلم : أحمد لطفى

حاول لطفى الخولى فى مسرحية القضية أن يعرض قطاعا من حياة بعض الناس من الطبقة المتوسطة فى القاهرة قبل سنة ١٩٥٢ كما حاول أن يصور العلاقات التى تنشأ بينهم ونظرة كل منهم الى الحياة وانعكاسها على تفكيره وتصرفاته .

يعرض لنا المؤلف فى الفصل الأول منجد أفندى صاحب المنزل ، وثابت أفندى الموظف بالمعاش وزوجته وابنته نبيلة الطالبة بكلية التجارة ، ومسعود أفندى الموظف باحدى الشركات وزوجته وابنهما عبده الطالب فى السنة النهائية بكلية الطب والذى يحب نبيلة ونرى كذلك سنية الخاطبة .

وتبدأ أحداث المسرحية بمشكلة نشأت عن ميعاد بين عبده ونبيلة فى حديقة الحيوان دون علم أسرتيهما ، ثم تكتشف هذه الواقعة عرضا ، ذلك أن سنية الخاطبة التى تحاول اقناع الأرناءوطى بك الرجل الفنى الذى تحاول أن تجتذبه ليخطب نبيلة لتفوز هى « بمعلوم » مرتفع ، تعلم من نبيلة أنها ذاهبة الى رحلة علمية ، فتقنع الأرناءوطى بأن يتابع سير نبيلة ليرى جمالها وخفتها ، وحين يتم له ذلك يكتشف موعدا غراميا بين عبده ونبيلة فى حديقة الحيوان ، وتعلم الأسرتان بماحدث فتقع بين الأسرتين مشاجرة يتعالى فيها السب ويصل الأمر الى الشرطة على حين يحاول منجد افندى التوفيق دون جدوى .

وفى الفصل الثانى نفهم أن الاسرتين قد اتفقتا على الصلح غير أن القضية تكون قد عرضت على المحكمة .

وفى خارج قاعة المحكمة نرى سنية وهى توقع بين منجد وبين الأسرتين موهمة السيدات بأنه يحب نبيلة ويسعى الى الزواج بها برغم تظاهره بالعطف على العلاقة بينها وبين عبده انتقاما منه حيث تسعى للزواج منه وهو لايعيرها التفاتا وفاء منه لطيف زوجته الراحلة .

ثم نرى منجدا وهو يحاول ان يقنع سنية بأن تعطف على حب عبده ونبيلة وتبعد الارناءوطى ويهب لها فى سبيل ذلك مبلغا من المال يتمثل فى ايجار تسعة شهور لم تدفعها له .

ونرى كذلك نماذج جديدة من الذين يتكسبون رزقهم بطرق تتفاوت بين النصب الساذج والاستئجار على الضرب .

ونرى غاوى المحاكم الذى يجعل من زيارته لساحات المحاكم نزهة وتسلية .

وفى داخل قاعة المحكمة نرى المحامى التافه الذى يسعى الى تعقيد الأمور ليتكسب عن طريق التهريج والاسفاف ٠

ثم تعرض قضية الأسرتين ويعرض أحد طرفى الدفاع على المحكمة ماتم من صلح ، ولكن وكيل النيابة يصر على أن الصلح لا ينهى القضية وانما يتعين السير فيها ٠ وينتهز المحامى التافه حنفى حنفى هذه الفرصة ليجعل من الصلح خصاما من جديد ٠

ويتدخل منجد فى الأمر عدة مرات فيعتبره القاضى معتديا على قدسية القضاء ويقضى بحبسه أربعا وعشرين ساعة ٠

ونرى عبده يغمز ويلمز معرضا بالقانون وبالعدالة

ثم نشهد قضية منصور الطنساوى وهو صاحب عربات كارو فتح شباكا فى منزله بدون ترخيص فتحكم عليه المحكمة بتغريمه جنيها ثم سد الشباك بدون ترخيص فتحكم بتغريمه جنيها آخر ٠ وتكتشف المحكمة فى أثناء نظر هذه القضية ان المتهم كان ضحية عملية نصب بدا الغاوى وكأنه أحد أطرافها فتحيلها الى التحقيق ٠

وينتهى الفصل بخروج الجميع عدا منجدا أفندى والغاوى اللذين يصبحان داخل القفص ٠

واذا كان الفصل الثالث ، نعود الى الجيرة ، فنشهد ان الأزمة مازالت مستحكمة الحلقات سوى الحب بين نبيلة وعبده الذى أصبح أكثر قوة وتحررا ٠

وينجح عبده ويحصل على درجته العلمية كطبيب، ويحضر الأرناءوطى بك ليكتشف ثابت أفندى انه رجل مريض أصم على حافة القبر فيطرده ٠

ويحضر الطنساوى والغاوى لزيارة منجد الذى يبدو وقد اهتز كيانه وتزلزل وبدأ يخلط ويهذى احيانا ، ثم يأتى احد المحضرين ليعلنه بجنحة تنظيم فيسبه ويطرده ، ونكتشف أن عبده ونبيلة قد تزوجا سرا ، ويعود المحضر مرة أخرى ومعه شرطى للقبض على منجد الذى يفقد صوابه تماما ويرد على منصور الحائر الذى لا يعرف هل يفتح الشباك او يسده بقوله : « افتحوا الشبابيك حاتخنق »

هذه هى الحركة الأساسية للأحداث فى مسرحية القضية ، فهل وازت هذه الحركة ، حركة الصراع الفكرى لتفصح عنها فى تجسيد ؟

مهد لنا المؤلف منذ بداية الفصل الأول سبيل الصراع فى حوار دار بين عبده ومنجد ، فجعل الأول يحيطنا علما بأنه رجل ثورة أساسها الوضع الاقتصادى وتغييره تغييرا جذريا ، وجعل الآخر يعتقد صلاحية القانون كأداة للنهضة وذلك بالاضافة الى محاولة كل فرد أن يصلح من خلقه أى أنه فى النهاية رجل اصلاحى ولعل المؤلف أراد ان يشير الى ذلك بأن جعله يعتز بكتاب « المعذبون فى الأرض » لطه حسين ٠

فالصراع اذن يجب أن يكون بين رجلين رجل ثورى وآخر اصلاحى ، فهل حدث هذا فى المسرحية ؟

لنر اذن هل كان منجد افندى رجلا اصلاحيا حقيقة ؟ وهل كان عبده شابا ثوريا ؟

منجد افندى كما رأيناه فى المسرحية رجل لم يعرف شيئا عن المحاكم من قبل برغم أن والده كان مستشارا ٠

ومنجد أفندى يحب طيف زوجته المتوفاة ويخلص لها ، ثم هو ينزل عن الايجار للسكان ببساطة متناهية ، ويشترى كتبا بمبالغ كبيرة ، وهو كذلك دائم القراءة ، ويدفع نقودا من جيبه ليجمع بين محبيه بطريقة ساذجة ، وهوفوق ذلك يحب الورد . أما عن سذاجته او جهلة لست أدرى (برغم أنه محب للقراءة وللمناقشة والتفلسف) فتبدو فى أوجها حين نعرف أنه ورث عن أبيه منزلا أو بناه لا أعرف ، ولا يدرى شيئا عن قانون التنظيم ٠

منجد أفندى اذن رجل طيب ، أو جاهل ، أو سلبى او خيالى او هو كل هذا معا ولا اعتقد أن هذا هو طابع الرجل الاصلاحى ٠

فالرجل الاصلاحى مهما كان شأنه ، يتمتع ببعض العلم ، أو بعض الايجابية ٠

ان تحليل شخصية منجد لا يؤدى الى مايريده المؤلف ، ولذلك ، ولما كانت فكريته هى احدى قوتى الصراع ، فقد أصبح هذا الجانب مهزوزا

غير مدعم بحقيقة تجلوه وتبلوره مما أثر على حركة الصراع نفسها داخل المسرحية ٠

أما عبده فسماته التى رأيناها تتلخص فى أنه كثير الكلام عن الثورية حتى اصبح بدوره مفسرا لرأى يحاول أن يجادل فيه حتى المتفرجين ٠

ثم هو فوق ذلك يذهب فى تعاليه الفكرى مذهبا عجبا حتى أنه ـ برغم حبه لنبيلة ـ تراه يسخر من وفاء منجد لذكرى زوجته الراحلة ، ويحفظ تاريخ بلاده باليوم والساعة وينسى تاريخ ميلاد زوجته وينسى ذكرى وردة أهداها لها ولم يمض على ذلك وقت طويل ٠

ان ثورية عبده ثورية استاتيكية متعالية ، فلم نر له أدنى أثر على من هم حوله حتى نبيلة الفتاة الجامعية المتعلمة التى يحبها ، ولم نر لـه تصرفا واحدا يعكس هذه الثورية ، ولذلك فقـد توقفت القوة الأخرى فى الصراع عن العمل وتجمدت منذ بداية المسرحية فمات الصراع على الأثر ، حتى ان كـل شيء فى المسرحية قد سار برغم انف عبده ، وانتهى منجد أفندى الى الجنون دون أى تدخل من ارادة عبده ودون أن تدخل الفكرتان حلبة الصراع ٠

الذنب فى الواقع ليس ذنب عبده ، فأنا لا أشك انه كان ثوريا ، ولكن المؤلف هو الذى حـرم عليـه الحركة ، حيث نراه فى الفصل الثانى قد استغنى تماما عن جميع الشخصيات التى اشـتركت فى الصراع وخاصة عبده ، وأصبح الفصل عبارة عن عملية عرض لحال المحاكم آن ذاك اللهم الا من خيط رفيع افتعله وكيل النيابة الغريب وعاونه فيه الأستـاذ حنفى المهرج ، بأن استطاعا أن يقلبا الصلح فى قضية سب الى مشاجرة من جديد لتستمر احداث المسرحية ولكن هل حقيقة أن قضية السب وما ترتب عليها من أحداث هى الأرض الصالحة لينمو عليها الصراع بين اصلاحية منجـد المسكين وثوريـة عبـده المتعالى ؟

ان قضايا السب كـانت ومـازالت من اتفه القضايا التى تعـرض على المحاكم ، فضلا عن أنهـا ليست من القضايا التى تمس مشكلات المجتمـع الاقتصادية التى كانت حجر الزاوية فى حـديث عبده ومنجد فى الفصل الأول حين عرض المشكلة الجذرية وهى ايجاد الحل الاقتصادى السليم ليعمل الناس ويحصلوا على قوت يومهم بطرق شريفة ٠

فى ذلك المشهد الهام من المسرحية يقول منجـد « القانون » ، ويقول عبـده « الاقتصاد » ثم نرى أنفسنا فجأة أمام قضية سب ورجل خيالى مسكين٠

فالصراع الذى بسطه المؤلف فى الفصل الأول ، انتقل فجأة الى شيء جـديد فى الفصلين الثـانى والثالث ، وحرم عبده اللبق حرمانا كاملا اثبـات وجهـة نظره عن الاقتصاد من خـلال الحـركة المسرحية ٠

فقضية السب اذن لاتخدم قضية « القضية » ولكن ، بالاضافة الى ذلك ، المعروف عند القانونيين والأستاذ لطفى الخولى رجل نابه من بينهم ، ان هناك منشورا قديما جدا يحفظ بمقتضاه جميع وكلاء النيابة قضايا السب نهائيا ، ولا يقدمونها الى المحكمة وفى هذا اعتراف بتفاهة هذه القضايا ٠

واذا فرضنا أن القضيـة تحركت عن طـريق الدعوى المباشرة ، فهى مازالت تحمل تفاهتها فى ثناياها ، ولايقف وكيل النيابة فى الزمن القـديم أو الحديث ليقول فى مرافعة طويلة منمقة ان النيـابة لا تتنزل بحـال عن الدعـوى ، بل ان الجـارى عليه العمل ، ان القاضى يحكم بالبراءة فى مثل هذه القضايا بمجرد اقرار الطرفين بالصلح ، بل وقـد يذهب الى حث المتقاضين على الصلح ولا تعتـرض النيابة على مثل هذا الحكم أو ذلك الاجراء ٠

هذه الحقيقة الواقعية كان يتعين عرضهـا على الجمهور ، ولكن المؤلف خالفهـا افتراضا منه أن مثل هذا قد يقع ، ثم بنى على هـــذا الافتراض باقى احداث المسرحية ، ليخرج بمنجد افندى المسـكين الى مستشفى المجاذيب عنوة ، مع أن المسرح لايبنى على الافتراض وانما يبنى على الحقيقة .

واذا راينا ان قضية السب لاتخدم غرض المؤلف فى شيء ، انتقلنا الى القضية الثانية وهى قضيـة منصور الطنساوى لنرى مدى تأثيرها على تأييـد ثورية عبده أو هدم اصلاحية منجد ٠

قضية منصور قضية تنظيم وان كان منصـور المظلوم يجهل قانون التنظيم ٠

أعتقد أن التنظيم ليس عيبا اجتماعيا يدعو الى الثورة على القانون ، بل ان التنظيم واجب نسعى اليه جميعا ، فتنظيم علاقات الناس فى المطلات والجوار أمر واجب نصت عليه الشريعة الاسلامية كما نص عليه القانون الفرنسى وكل قانون فى اى بلد من البلاد ، ولا يمكن أن يقال ان تنظيم هذه العلاقات بين الناس لا يلائم حاجات المجتمع أو ينتظر ثورية عبده لالغائه ٠٠ وانى لأتساءل هل الغت الثورة قانون التنظيم كما حددت الملكية أو أصدرت القوانين الاشتراكية ٠٠؟

وانى لأتساءل كذلك هل يرى لطفى الخولى الغاء قوانين التنظيم حتى ينهض المجتمع من كبوته أو لأن منصور الطنساوى لايقرأ ولا يكتب ٠٠ ؟

هذه القضية كذلك غير صالحة لتطوير الحركة المسرحية ٠

أما القضية الثالثة فهى قضية حبس منجد أفندى أربعا وعشرين ساعة لاخلاله بنظام الجلسة ٠ وأنا أتفق مع لطفى الخولى فى أن القاضى الذى اختاره لمسرحيته رجل غليظ القلب أو سيىء التقدير ، ولكنى لا أتفق معه فى أن اباحة « الشوشرة » داخل الجلسة من المطالب الاقتصادية الرئيسية التى تقوم عليها ثورية عبده ٠

الواقع ان المظلوم فى هذه القضايا جميعا هو عبده حيث حيل بينه وبين المسرح ٠

كان لطفى الخولى يستطيع من خلال قضية سياسية اتهم فيها عبده أن يدخله الى حلبة الصراع، ان يدفع به داخل الحدث المسرحى وان يجر معه والده ووالدته ونبيلة وثابت أفندى وزوجته وأن يضع منجد أفندى فى محك التجربة الحقيقية ليلمس بيديه مالا يستطيع أن يصل اليه بفكره وأن يجنبه الدخول الى مستشفى الأمراض العقلية بل ويشفيه من مرض الاصلاحية وكتاب « المعذبون فى الأرض » على حسب ما يرى المؤلف .

بهذا كان يستطيع أن يصل الى عمود فقرى للمسرحية يجمع بين القانون والاقتصاد والمجتمع والأسرة ويفتح للحب المخنوق بين عبده ونبيلة آفاقا جديدة واسعة بالاضافة الى الفكاهة الرفيعة التى تحمل فى طياتها عناصر المأساة ان أراد ٠

ولا أشك أن لطفى الخولى المحامى النابه ، كان سيهب الى لطفى الخولى الكاتب المسرحى ذخيرة لاينضب لها معين بدلا من التنابذ بالألقاب والسخرية من التنظيم ، « والشوشرة » داخل المحكمة ، هذا بالاضافة الى معاونته فى تحديد باقى شخصيات المسرحية التى بدت وكأنها مجرد نماذج باهتة لأشخاص غير مكتملى النماء ٠

لقد عرض لنا المؤلف قضايا هامة ايضا ، ولكنه تركها هامشية مثل مشكلة العرضحالجية ، والمؤجرين على الضرب وحنفى حنفى ، وكلها مشكلات اجتماعية هامة ، لم يحاول استغلالها فى جوهر القضية وهى أصلح ما تكون ، بل أكتفى بأن جعلها توحى الينا بعدم صلاحية القانون المطبق للمجتمع ، وهو أمر غير مقنع ، فليس ثمة علاقة بين سوء الحالة الاجتماعية لهؤلاء الناس ، والذى دفعهم الى كسب أرزاقهم بطرق ملتوية وضيعة وبين القانون الجنائى فى تلك الجزئيات التى اسلفنا ، لأن المشكلة اقتصادية الجذور .

كنت أحب من لطفى الخولى رجل القانون ، اذا أراد أن يعالج مشكلة مواءمة القانون لحاجات الناس أن يكون اكثر دقة واعمق نظرة عند الاختيار ، لانه بهذا الاختيار السطحى أساء اساءتين ، اولاهما اساءة الى بناء المسرحية ذاته ، والأخرى تشكيك عام مبهم فى القانون قد يؤدى الى معاونة الرجعيين فى محاولتهم النيل من صلاحية القانون الجنائى الوضعى فى مواده الأصيلة لحاجات المجتمع كى يعودوا الى الجلد وقطع اليد ٠

وأحب أن أفسر هنا أمرا على جانب كبير من الأهمية ذلك أن القانون الجنائى قسمان ، قسم أصيل كنصوص السرقة وتزييف النقود ، والضرب والقتل ، والجرح ، والرشوة والتنظيم والتموين ٠٠ الخ ٠٠ وقسم آخر تابع يخدم مصالح فئة مستغلة على حساب طبقة اخرى يخدم اغراض الاقطاع واستغلال العمال ويحمى مصالحها ، وهو قسم تابع للقوانين المدنية اصلا .

ولقد عرفت الثورة طريقها الصحيح الى تعديل القوانين على حسب حاجات الناس فبدأت بقانون الاصلاح الزراعى وكانت العقوبة فيها على الاقطاعيين ٠٠ ثم قوانين العمل لتحمى العمال ، ثم القوانين

الاشتراكية الأخيرة .. ثم الميثاق « ابو القوانين فى المستقبل » .

وكنت أتوقع من لطفى الخولى أن يكون موضوع قضيته احد تلك القوانين الجنائية التابعة التى تناولتها الثورة بالتغيير والتبديل ، حتى يتغلغل الصدق الى جوهر مسرحيته فيصلب عودها ، وحتى لا يترك فرصة لرجعية من أى نوع تعيث فسادا على حساب الثورة على القانون بمفهوم خبيث غامض .

الثورة على القانون عمل خطير ، يجب ان نتناوله بمنتهى الحذر والحكمة ، وان تكون فى رءوسنا فكرة متبلورة محددة نعرف طريقنا الى تحقيقها والا كانت الفوضى التى نربأ بأنفسنا عن أن نزج بها فيها .

أحببت أن أقول كل هذا لصديقى لطفى الخولى ، لأنى حريص عليه فى النقد أمين ، ولطفى الخولى انسان يتقدم فى خطواته المسرحية ، فلا شك أن القضية افضل من قهوة الملوك ، ولا شك ان القضية مسرحية خفيفة الظل ، وفيها حوار صادق اللهجة غير مسرف ، كما أن فيها مواقف جذابة ، ولكن ليس هذا هو كل ما أطلبه من المؤلف ، اننا فى عصر النهضة ويجب أن ندخل الى الميدان مسلحين أقوياء، فليست كتابة المسرحية بالعمل اليسير .

اننى اشكر للطفى الخولى جراته وجهده ولكنى أطلب المزيد .

***

بقيت نقطة اخيرة احب أن اتوجه بها الى بعض أصدقائى من النقاد ، وهى مشكلة قواعد الدراما .

لقد قرات أكثر من مرة كتابات تشير الى أن نظرية الدراما المسرحية قد عفى عليها الزمن وتحفظ البعض فى قياسهم وأطلقه البعض ، ولست أدرى من أين نبع هذا الرأى ، ولعله نبع من تداخل الفكرة بين أسس الدراما ونظرية الواقعية فى الأدب ، أو لعله تداخل بين اسس الدراما وبين طرق استخدام الادوات الفنية فى المسرحية اى طريقة تشكيلها أو كيفية انماء الحدث والأسلوب الممتع فى ذلك .

أما عن أسلوب الانماء فلا اعتراض لى عليه ، وليستخدم الفنان أدواته التشكيلية بحرية مطلقة ، أما عن التكوين العضوى المتكامل للعمل المسرحى فكلا ..

ان التكوين العضوى المتكامل وحدة بلا شكل ولا مضمون ، فالأحداث الداخلية فى المسرحية هى التى تشكل خارجها وهذا الشكل الخارجى يؤثر بدوره على كيانها كله ولا اسوق دليلا على ذلك غير ما قلت فى تحليل المسرحية ، فلو أن المؤلف قد اختار من الأحداث مايؤدى الى الافصاح عن فكره وشعوره بطريق التجسيد الصحيح الكامل لتغيراذن وجه المسرحية ، وتغيرت تصرفات الأشخاص ، وتغيرت الأحداث المترتبة على الأحداث السابقة عليها تبعا ، ولوجد الصراع طريقه الى سائر أجزاء المسرحية وانعكس على احساسات أشخاصها وتصرفاتهم التى تؤثر على مستقبل الحركة المسرحية واندفعت فيها الحيوية الدافقة واشترك الجمهور فى واقعها كانه يعيشها لا يتفرج بها .

***

ان نظرية النمو الدرامى الناشىء عن الصراع سليمة تماما لأنها مسألة طبيعية كجسم الانسان نفسه ، لا شكل له ولامضمون بل هو وحدة متكاملة يحيا ويتحرك بالصراع الدائب فى خلاياه ، قبل ان يولد ثم بعد ان يولد ، ثم ينمو وينضج ويصل الى قمة النضج خارجا على حين ان الصراع فى اكمل عنفوانه يعمل ولا يتوقف .

هذه فى الحقيقة هى الدراما التى عبر عنها لطفى الخولى فى المسرحية فى الفصل الثالث حينما تحدث الى نبيلة عن الوردة .

المسرح محاكاة ، ولا تصدق المحاكاة اذا شابتها عناصر غريبة تبعد بها عن تحقيق ذاتها فى الكيان الفنى .

ومهما غير الكاتب وبدل فى طريق تشكيله لعمله الفنى تعبيرا وتصويرا ومحاكاة وجدد فى ذلك ، فما زال هناك الصدق حارسا بالباب والصدق هو المحاكاة الصادقة .. هو الدراما .



تجربتان جديدتان في السينما

عرضت علينا اخيرا تجربتان جديدتان بالتسجيل ، احداهما تجربة جديدة في الاخراج جاءتنا من ايطاليا ، هي فيلم « الليل » من اخـــراج مايكلانجلو انتونيوني . والأخرى تجربة جديدة في نظام العرض السينمائي جاءتنا من أمريكا ، هي الإختراع الجـديد « تود ٧٠ مم » .

بقلم : احمد الحضرى

فيلم الليل

أثار فيلم « الليل » اهتمام كل السينمائيين عنـــدما فاز بالجائزة الاولى فى مهرجان برلين ١٩٦١ ، وتحدثت عنه الصحافة السينمائية فى الخارج مما جعلنا ننتظر وصوله بفارغ الصبر . ولم يدهش أحد هناك لهذه النتيجة التى وصل اليها المخرج الايطالى انتونيونى ، فهو معروف لديهم يتتبعون أعمـــاله أولا بأول ، اذ أخذت أفلامه تثير الانتباه منذ ظهور أول فيلم طويل له عام ١٩٥٠ . ولكن المفاجأة كانت كاملة بالنسبة لنا هنـــا فى مصر ، اذ لم تسنح لنا فرصة متابعة أعماله من قبل ، مثلمـــا تتبعنا أفلام زميليه روسيلليني ودى سيكا على سبيل المثال .

بدأ انتونيونى علاقته بالسينما كمساعد مخرج لروسيلليني فى ايطاليا ثم لمارسيل كارنيه فى باريس عام ١٩٤٢ . ثم عاد الى ايطاليا ثانية وعمل مساعدا للمخرجين فيسكونتى ودى سانتس، كما قام بكتابة الســـيناريو لبعض الافلام . وفى سنة ١٩٤٧ سنحت له الفرصه لاخراج فيلمه التسجيلى الاول عن « أهـل نهر البو » (١١ دقيقة) . وتميز هذا الفيلم القصير عن باقى الافلام التسجيلية الايطالية المماثلة بأن أنتونيونى قد اهتـــم بتسجيل الناس ، البحارة وصائدى الاسماك فى حياتهم اليومية، فى الوقت الذى كان فيه المخرجون التسجيليون يهتمـــون فقط بالاماكن والاشياء والاعمال الفنية . وفى عام ١٩٤٨ اخـــرج أنتونيونى فيلمه القصير الثانى عن عمال النظافة فى الطـــرق العامة .

وفى عام ١٩٥٠ أخرج أنتونيونى أول فيلم طويل له « ذكرى حب » ، ثم تلته أفلام « غادة الكاميليا بدون زهور الكاميليا » ١٩٥٣ و « الاصدقاء » ١٩٥٥ و « الصيحة » ١٩٥٧ و «المغامرة» ١٩٥٩ . ويتضح من موضوعات هذه الافلام اتجاه أنتونيونى نحو تحليل العواطف والعلاقات بين الناس . وقد وصل أنتونيونى الى قمة هذا النوع من التحليل فى فيلمه الذى أخرجه فى صيف ١٩٦٠ ، والذى عرض علينا أخيرا ، وهو فيلم « الليل » .

وقصة « الليل » تدور حـــول الملل بين زوجين مضى على زواجهما عشر سنين . الزوج كاتب ناجـــح والزوجة من أسرة غنية . وتتعرض القصة لدراسة فتور العاطفة بين الزوجين وعدم ارتياح كل منهما لتصرفات الآخر ، والتوتر المستتر وراء هـــذه التصرفات . وقد اشترك أنتونيونى فى كتابة الســـيناريو مع فليانو وجيرا ، وكان الارتباط عجيبا بين السيناريو والاخـــراج والتصوير . فالحوار يتم فى أقل نطاق ممكن ، واللقطات تنقل لنا فى صمت ما يفتعل داخل كل من البطلين من أحاسيس ، والمناظر سواء الداخلية منها أو الخارجية ترتبط بالاشـــخاص مثلما يرتبط الأشخاص بها فى ملل وتكرار . وكل عنصر من عناصر هذا الفيلم يساعدنا على النفاذ الى دخيلة كل من البطلين الى جانب باقى الشخصيات الأخرى التى تضمها القصة .

وعند ظهور عناوين الفيلم نرى من خلفها مدينة ميلانو ملتقطة من الجو من مصعد احدى ناطحات السحاب هناك . والمصـــعد يهبط باستمرار ، وتبدو لنا مبانى المدينة وكأنها هى التى ترتفع عن سطح الأرض تدريجيا . ويبدأ من هـــذه اللحظة وضوح ارتباط البيئة المحيطة بشخصيات القصة بالصراع النفسانى الذى يدور بداخلهم . كما يتضح أسلوب المخرج فى معالجـــة الموضوع ، فلا موسيقى تصاحب مقدمة الفيلم ، بل مجمـــوعة



ويذهب الكاتب جيوفانى مع زوجته ليديا لزيارة صديقهم توماسو فى آخر ساعات حياته فى احدى المستشفيات الحديثة

مختصرة من المؤثرات الصوتية . ويذهب الكاتب جيوفانى (تمثيل مارسيللو ماسترويانى مع زوجته ليديا (تمثيل جين مورو) لزيارة صديقهم توماسو (تمثيل برنارد فيكى) فى آخر ساعات حياته فى احدى المستشفيات الحديثة . ولتوماسو أهمية خاصة عند ليديا فهو يحبها منذ عدة سنوات وهى لا تبادله هذا الحب لأنها منصرفة لرتابة الحياة مع زوجها ، التى لم تعد تتخللها لحظة سعادة حقيقية ، ولقد عرفنا كل هذا من مجرد عرض هذا المشهد دون ذكر هذه الحقائق . فمقدرة المخرج على توصيل المعانى المستترة الينا تفوق الوصف ، اذ نحس مباشرة بالتوتر فى الموقف وبجو الارتباك الذى يسود الزيارة . وتنسحب ليديا الى خارج المستشفى تستند الى جداره فى انتظار زوجها . وعندما يخرج جيوفانى من عند توماسو تعترضه فتاة هستيرية من نزلاء المستشفى تدعوه الى حجرتها حيث يرضخ جيوفانى لطلبها ، ولا ينهى الموقف الا قدوم الممرضات .

ويجد جيوفانى ليديا فى انتظاره ، وهى تبدو كالقزم الى جانب الحائط الخرسانى الضخم للمستشفى . ويخبرها أثناء ركوبهما السيارة ـ خلال شوارع ميلانو المزدحمة وأثناء تعطل المرور وبين أصوات الكلاكسونات كما هو الحال فى المدن الكبيرة ـ عما دار بينه وبين الفتاة المريضة فى المستشفى . وتستمع ليديا بلا اهتمام وتنتهى بأن تقول ما معناه « ان هذا لا يغير من شىء ». ولكنها تفكر فى مدى ما وصل اليه الحال بينها وبين زوجها جيوفانى . وعندما يصلان الى نادى القصة حيث تقام حفلة كوكتيل احتفاء بصدور الكتاب الأخير لجيوفانى ، لا تطيق الزوجة البقاء فى المكان ، فزوجها مشغول عنها هنا أيضا بالحديث الى المهتمين بكتابه . وتنطلق الى الطريق تسير على غير هدى . هل تريد أن تنفرد بنفسها ؟ هل تريد أن تدخل فى مغامرة مع أى رجل كى تحس انها أنثى مرغوبة ؟ هنا تترك آلة التصوير الميدان لكى يقوم مركب الفيلم بدوره ، فاللقطات التالية لقطات محايدة تعتمد على التركيب (المونتاج) لكى تعطينا التأثير المطلوب ، وكأنها مشاهد غامضة من حلم . ان ليديا تسير على غير هدى فى الطرقات وسط الزحام ، وتراقب رجلا يأكل وطفلا يبكى ، وتنتقل الى مكان تجد فيه مجموعة من الشبان ينزع اثنان منهم ملابسهما ويتشاجران بوحشية على مرأى من الباقين دون أن يبدى أى منهم أى حركة . لماذا يتشاجران ؟ كأن ليديا فى حلم لا تعرف سببا لما يدور حولها . ثم ترقب بعض الصبية يطلقون الصواريخ فى الهواء . لقد جعل المونتاج لهذه اللقطات معنى ووقعا على ليديا وعلى المتفرج . انها تحس بالرغبة المكتومة بداخلها الى العاطفة والى الأمومة والى الانطلاق .

وتقودها قدماها الى المكان الذى كانت تتقابل فيه من قبل مع زوجها ، أيام كان الحب يؤلف بينهما ، فتتصل به تليفونيا ويحضر اليها . ولكنها تكتشف أن هذا المكان وذكرياته لا تثير حماس الزوج لأى شىء . وعندما يعودان الى بيتهما تحاول اثارته داخل الحمام ولكن بدون جدوى . ويستعدان للسهرة وترفض الزوجة الذهاب الى بيت أحد الأثرياء لتلبية الدعوة لقضاء الليلة جميعها فى ضيافته فى مسكنه الفخم الحديث فى الضواحى ، فقد ملت مثل هذه السهرات والوجوه التى تلتقى فيها . ويذهبان الى ملهى فاخر يكاد يكون خاويا ، ويشاهدان راقصة زنجية تنزع ملابسها قطعة بعد أخرى على أنغام الموسيقى . ما زال الملل يسيطر عليهما ولا يجدان متعة فيما يشاهدان . وأخيرا يذهبان الى الحفلة .

وكل ما يدور داخل مسكن الثرى وحوله فى الحديقة الواسعة يعتبر نموذجا للاخراج السينمائى . فالايقاع هنا يزداد فى سرعته قليلا ، وتتضح لكل من الزوجين حقيقة شعوره نحو الآخر . ويتعلق جيوفانى بابنة صاحب الدار فالنتينا (تمثيل مونيكا فيتى) على حين تسمع ليديا خبر وفاة توماسو فى

المستشفى فتتأثر بذلك ، ثم ترى زوجها فى لهوه مع فالنتينا .
كل هذا يتم فى مزيج ممتاز من تقاطع اللقطات وحـركة آلة التصوير وتحريك الاشخاص داخل الصورة ، فى الـــوقت الذى لم نلم فيه بتصرفات باقى المدعوين وأنه لا جديد يحدث فى مثل هذه الحفلات ، بل مجرد تكرار ممل للحفلات السابقة ، حتى القطة فاننا نراها جالسة على الحشائش فى ثبات أمام رأس تمثال لساعات لا تنتهى . وتترك ليديا الحفلة فى سيارة مـع شاب لا تعرفه . والسيارة تسير ببطء فى الطرقات المنعزلة ، وتقف الى جوار فندق صغير ثم تتحرك ثانية . ونحن لا نسمع شيئا من الحوار ، فالوجهان معزولان عنا داخل السيارة والمطر ينهمر بغزارة على الزجاج الامامى ، ولكننا نحس بما يدور بينهما وبما قررته ليديا فى داخل نفسها . ان ليلة من المتعة لن تحل المشكلة . انها ستعود الى جيوفانى وتستمر فى حياتهاالرتيبة.

وتلتقى ليديا مع جيوفانى وفالنتينا داخل احدى حجـرات المسكن الفخم ، ويتفاهم الثلاثة . ان المخرج أنتونيونى يحركهم هنا كما تتحرك الأسماك داخل الاحواض الزجاجية . انهـم يتحركون ويتقاطعون داخلالحجرة ، لا يتكلمون أحيانا بل يكتفون بالنظر بعضهم الى بعض . هذا المشهد اشبه بالباليه . تفصل الالواح الزجاجية الكبيرة بين ممثل وآخر ، أو يجتمعون على مستويات افقية مختلفة ، أو يتحدث اثنان فى حين يولىكل منهما ظهره نحو الاخر. ان انتونيونى يتحكم فى هذا المشهد الى أقصى حدود الجمال الفنى .

ويترك الزوجان المسكن ويتجهان الى الحديقة الواســعة . وتخبر ليديا جيوفانى بوفاة توماسو وبانه كان يحبها . ويتوغل الزوجان فى الحديقة على حين تستمر فرقة الموسيقى فى عزفهـا بالرغم من طلوع الفجر . وتقرأ ليديا خطابا سبق لجيوفانى أن أرسله لها فلا يتعرف عليه . نحس بالبطء ثانية وبجمود كـل شىء ، وبأنه لم تعد هناك اى حرارة فى علاقة لهذين الزوجين . وفجأة يحاول جيوفانى أن يبادلها الغرام بالقوة ليثبت لها أنه ما زال هناك أمل . وهنا تبتعد عنهما آلة التصوير بعيدا الى الوراء .

ان قدرة انتونيونى على نقل الأحاسيس والمشاعر تفـوق الوصف . وقد اهتم فى هذا الفيلم بالاقلال من الحوار فى أغلب المواقف وكذا بالنسبة للموسيقى التصويرية ، ولم نستمع الى نغمة متكررة كما هوالحال فى أغلب الأفلام المـماثلة . ويهتم انتونيونى بالتفاصيل وتحريك الممثلين اهتماما يبدو واضحا فى تحريك الضيوف المدعوين فى الحفلة وفى تصرفاتهم . وهو يقوم بنفسه بمراعاة التفاصيل قبل التصوير ، كأن يعدل خصـلة شعر لاحدى الممثلات ، أو ينزع طرف بطاقة احـدى زجاجات الويسكى حتى لا تبدو جديدة ، أو يلقى منشفة على مسند أحد المقاعد ، أو ينتخب رباط العنق المناسب لجيوفانى (١).

وبالنسبة للممثلين فان انتونيونى يكتفى بشرح أماكن وقوفهم واتجاه حركتهم مع ذكر الايماءات والاشارات المطلوبة ، دون أن يتدخل فيما هو أبعد من هذا . وهو يهتم باختيار ممثليه . ولا شك أنهم قد ساعدوه بأدائهم الممتاز على نقل الاحاسيس التى أرادها . ونخص بالذكر هنا الممثلة الفرنسية جين مورو التى قامت بدور ليديا ، فالجميع يعتبرونها الآن أحسن ممثلة اوربية بعد دورها هذا ، وقد بدأ المخرجون الآخرون يتخاطفونها لتأدية الادوار الرئيسية فى أفلامهم . وحتى دور توماســو على قصره فقد أداه برنارد فيكى على أحسن وجه بالرغم من جهله باللغة الايطالية ، فهو مخرج سينمائى ألمانى . وقد جاء اختيـار برنارد فيكى لدور توماسو عن طريق المصادفة . اذ كان انتونيونى يبحث فى ذلك الوقت عمن يقوم بهذا الدور ، وكان فيكى فى روما لحضور حفلة العرض الأول لفيلمه الألمانى الشهير « الكوبرى » عندما تقدم اليه أنتونيونى مبديا اعجابه بالفيلم ثم عرض على فيكى أن يمثل دورا فى فيلم يخرجه انتونيونى . وقبل فيكى ، واستمر يحفظ الحوار بالايطالية لمدة ثلاثة أيام بمصاحبة جهاز تسجيل . ويقول برنارد فيكى : « انى أحب طريقة انتونيونى

(١) ص ٥ من عدد يناير ١٩٦١ من مجلة *Sight and Sound*



.. ويخبرها جيوفانى بما دار بينه وبين الفتاة فى المستشفى وتستمع ليديا بلا اهتمام

فى العمل ، واعجب به . واعتقد أن طريقتــــه فى الاقتصاد فى الحوار ستؤثر فى السينما العالمية بدون شك . » (١)

ولا ننسى أيضا أن نسجل اعجابنا باختيار أنتونيونى للاماكن التى يدور فيها التصوير الخارجى ، سواء ما ظهر من شوارع ميلانو أو المنطقة المهدمة أو المكان الذى اختاره لمسكن الرجل الثرى الذى تقام فيه الحفلة ، وهو فى الواقع عبارة عن نادى جولف فى ضواحى ميلانو ، بعد أن أدخل عليه أنتونيونى قليلا من التعديلات حتى يبدو المبنى الرئيسى كأنه مسكن خاص .

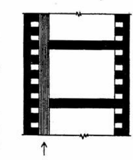
لا شك أن هذا الفيلم قد دخل فى عداد الأفلام الخالدة التى سيذكرها كل مهتم بالسينما . وقد أعجبنى اهتمام أغلب نقادنا سواء فى الصحافة اليومية أو الاسبوعية بهذا الفيلم ، فقد منحوه ما يستحقه من ذكر وتقدير ، وان كان المتفرج العادى لم يرتح لهذا الاسلوب الجديد .



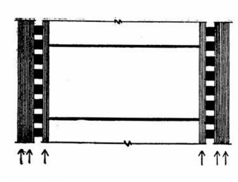
والتجربة الاخرى التى جاءتنا من امريكا ، هى الاختـــراع الجديد تود ٧٠ مم . وهو آخر ابتكار فى سلسلة المحـــاولات الأخيرة لتغيير نظام العرض السينمائى وتكبير الشاشة ، بقصد اجتذاب الرواد واستعادتهم بعد أن نجح التليفزيون فى استبقائهم فى منازلهم لمشاهدة برامجه على شاشته الصغيرة . وكانت هذه المحاولات قد بدأت بالسيزاما عام ١٩٥٢ ، ثم تلاها نظـــام السينما سكوب ١٩٥٣ ، ثم طريقة الفيزتافيزيون (٢) عام ١٩٥٤ ثم ظهرت الطريقة الرابعة والاخيرة عام ١٩٥٥ وهى طريقـــة تود ٧٠ مم ، وان كانت لم تصلنا هنا الا هذا العام .

وكان اول فيلم تم عرضه بطريقة تود ٧٠ مم الجديدة فيــلم « أوكلاهوما » عام ١٩٥٥ ، تلاه فيلم « حول العـــالم فى ثمانين يوما » عام ١٩٥٦ وفيلم « جنوب الباسفيك » عام ١٩٥٨ وفيلم « كان كان » عام ١٩٦٠ . ويتم الآن تصوير فيلم « كليوباترة » بطريقة تود ٧٠ مم نفسها ، الى جانب بعض الافلام الاخرى :

(١) ص ١٢ من عدد ابريل ١٩٦٢ من مجلة *Films and Filing*
(٢) لزيادة التفاصيل عن طريقتى السينراما والفيزتافيزيـون يمكن الرجوع الى مقالنـــا ص ٨٥ من عدد أغسطس ١٩٥٧ من « المجلة » .



مقارنة بالمقاسات الفعلية بين الشريط السينمائي من مقاس ٣٥ مم إلى اليمين وبه شريط صوت واحد والشريط الجديد مقاس ٧٠ مم الى اليسار وبه ٦ مجارى صوت مغناطيسية أمام الأسهم.
الصورة العادية = ٢٢ × ١٦٫٥ مم
الصورة الجديدة = ٥٠ × ٢٣ مم



والطريقة اسمها الاصلى (TOOD-AO) ، تود نسبة الى مايكل تود ، (AO) نسبة الى شركة اميركان أوبتيكال . وتهدف هذه الطريقة الجديدة الى تغطية شاشة كبيرة ، قريبة فى مساحتها من شاشة السينراما ومقوسة أيضا ، مع المحافظة على وضوح الصورة بالرغم من اتساعها . هذا الى جانب استعمال نظام خاص فى الصوت للايحاء بأن المتفرج موجود فعلا فى مكان تصوير الفيلم .

ويعتمد وضوح الصورة على الشاشة على استعمال شريط سينمائى مقاس ٧٠ مم أى ضعف عرض الشريط العادى ، مما جعل مساحة كل صورة فى الفيلم تصل الى ٥٠ مم × ٢٣ مم أى ١١٫٥ سنتيمتر مربع ، أى قدر مساحة الصورة فى الفيلم العادى ثلاث مرات وربع المرة ، ويستعمل نظام تود ٧٠ مم عدسة واحدة للتصوير على الفيلم الـ ٧٠ مم ، وهى عدسة ذات زاوية واسعة تصل الى ١٢٨ درجة وهى أقصى زاوية يمكن أن تلم بها عين الانسان فى وقت واحد . على أن هناك الى جانب هذه العدسة عدسات أخرى لأغراض اللقطات القريبة والمتوسطة فى البعد وما الى ذلك ، لها زوايا ٦٤ ، ٤٨ ، ٣٧ درجة .

اما عن نظام الصوت الخاص بتود ٧٠ مم فهو يتكون من ستة مجار منفصلة للصوت مسجلة مغناطيسيا ، ثلاثة منها على كل جانب من جانبى الصورة على الشريط ، وتتصل فى دار العرض بستة مكبرات للصوت تحيط بالمتفرج من عدة جهات للايحاء بالصوت المجسم وهكذا يتم التأثير المطلوب : شاشة كبيرة مقوسة تشغل حيزا كبيرا فى مواجهة المتفرج ، تسقط عليها صورة واضحة تمام الوضوح ، وصوت مجسم يحيط بالمتفرج من كل جانب .

وزيادة فى تسهيل انتشار هذا الاختراع الجديد ، فقد صممت آلات العرض الجديدة لكى تقوم بعرض كل الانواع التالية من الأفلام :

١ ـ أفلام من مقاس ٧٠ مم ومزودة بأى عدد من مجارى الصوت المغناطيسية .

٢ ـ أفلام من مقاس ٧٠ مم ومزودة بشريط صوت عادى واحد .

٣ ـ افلام سينما سكوب أو اى نظام مماثل مزودة بأربعة مجارى صوت مغناطيسية .

٤ ـ أفلام سينما سكوب أو خلافها مزودة بشريط صوت ضوئى .

٥ ـ أى شريط للشاشة البانورامية العريضة سواء كان مزودا بشريط صوت مغناطيسى أو ضوئى .

٦ ـ الفيلم العادى من مقاس ٣٥ مم .

٧ ـ الفيلم المجسم المسجل على شريط واحد .

٨ ـ الفيلم المجسم المسجل على شريطين منفصلين فى الوقت نفسه .

وفى الامكان طبع نسخ سينما سكوب من الأفلام الـ ٧٠ مم . زيادة فى تسهيل تداولها فى دور العرض ذات الامكانيات المحدودة . وهذا هو ما حدث عندما شاهدنا هنا فيلم « حول العالم فى ثمانين يوما » قبل ان تصل الينا الات عرض ٧٠ مم .

والبرنامج الاول الذى عرض علينا أخيرا من مقاس ٧٠ مم يضم فيلما قصيرا ملونا يوضح الامكانيات الكاملة وراء هذا الاختراع الجديد من حيث الايحاء بالوجود فى مكان التصوير نفسه من حيث الصورة والصوت . وأعتقد أن نظام تود ٧٠ مم يؤدى تأثير السينراما نفسه ، فنحن نحس كأننا فى زيارة مدينة الملاهى فعلا ، وأننا نحلق فى طائرة فى السماء تعبر الغابات والمناطق الثلجية ، ثم نتتبع أحد راكبى الموتوسيكلات وهو ينطلق بسرعة خلال الطرقات والمنحنيات وهكذا . ويمتاز نظام تود ٧٠ مم عن السينراما بسهولة تنفيذه ، مما يسر عمل افلام روائية به ، وهو ما لم يمكن تنفيذه بالسينراما ، التى اقتصرت حتى الان على الأفلام القصيرة فقط . كما يمتاز عن السينما سكوب بدقة الوضوح ، لأن الصورة الأصلية فى الشريط أكبر مساحة كما سبق ان أوضحنا .

أما من ناحية الاستغلال ومدى تأثير هذا النظام الجديد على تكوين اللقطات داخل حدود الصورة وعلى التسلسل الفيلمى وباقى النواحى الحرفية ، فمثله فى ذلك مثل أفلام السينما سكوب تماما ، يكون أكثر صلاحية للموضوعات الخفيفة أو الاستعراضية ، أو التى تعتمد على جمال المناظر الطبيعية وتأثيرها فى المتفرج . أما الأفلام ذات الموضوعات الجدية فما زالت تنفذ حتى الآن على المقاس العادى ، فهو أكثر ملاءمة لنقل الاحاسيس والتعبير عن طريق اللقطات القريبة وما الى ذلك. ولا يمكننا أن نتصور أن يتم تنفيذ فيلم « الليل » مثلا بطريقة تود ٧٠ مم ، فانه يفقد عندئذ كل خصائصه الرئيسية .

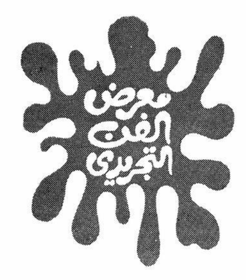
واخيرا لا اعيب على نظام تود ٧٠ مم ، الا انه نظرا لتقوس الشاشة الكبيرة ، تبدو الخطوط الافقية للمتفرج من البلكون وكانها مقوسة من منتصفها الى أعلى ، فى حين تبدو للمتفرج من الصالة كانها مقوسة من منتصفها الى اسفل . وهذا عيب تلحظه العين مباشرة ، وخاصة فى حالة ظهور لقطة لبحر ممتد يبدو فيها الأفق مقوسا .

.. وفجأة يحاول جيوفانى أن يبادلها الغرام بالقوة



معارض الشـهر

يقدمها : رمسيس يونان
فؤاد كامل



بقاعـة الفـن للجميـع

التجريد درجات وأنواع ، فهناك درجة من التجريد لا يمكن أن يخلو منها عمل فنى ، مهما بلغ اقترابه من مظاهر الطبيعة ، والا كان الفن منه براء ذلك أنه لما كان الفن لغة وليس صورا منسوخة ، كان لابد للفنـان ان يصـوغ الاشـكال والالوان المتخيلة او المستوحاة من الطبيعة ـ وفقا لمنطق هـذه اللغة ، التى نسميها طرازا فى الفنون الجماعية ، واسـلوبا فى الفنون الفردية ، وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق الطبيعة ، اللهم الا اذا اعتبـرنا أن الفنان جزء من الطبيعة ، وأنه مهمـا اغرق فى الخيال ، انما ينطق لذلك بلسانها ... ولكن أيا كان الامر ، فالفنان يستخلص ويختزل ويضيف ، وكل ذلك ضرب من التجريد .

ولما كان تطور الطرز والآساليب ، ما هو الا الوجه الظاهر لتطور المضامين ، فلنا أن نقول : ان تاريخ الفن هو تاريخ هذا التجريد : لقد جرد الفنان المصرى القديم اذ خلع على صورة الانسان مسحة من الخلود ، تخيل أنها تعكس خلود نظام الكون ، بما فيه من صور دنيوية منظورة وصور شيطانية او قدسية غير منظورة . وجـرد الفنان الاغريقى اذ فرض على شكل الانسان نسبا هندسية ، تصور أنها المثل الآعلى فى التوافق والسلاسة والانسجام ، وجرد الفنان الهندى اذ ربط حياة الانسان بملحمة البحار والغابات والحيات والحيوانات الكاسرة والطيور البرية ودورة الافلاك وما بين الافلاك من هاوية ليس لهـا قرار ، وجرد الفنان القبطى والبيزنطى اذ طهر الآجسام من دنيويتها ليقترب بها ما أمكن من عالم الآرواح ، وجرد الفنان الفارسى اذ أحال دنيا الانسان طربا وانسا وصفاء .. غير أننـا فى جميع هذه الامثلة لا نلتقى الا بالوان من التجريد النسبى ، أما التجريد المطلق فلم يعرف الا فى العصر الحديث ، وذلك فيما عـدا التجريد الزخرفى الذى مارسه الانسان منذ عصور ما قبـل التاريخ ، وأبدع فيه الفنان العربى أيما ابداع ، وفيمـا عدا التجريد المعمارى الذى كان فى العصور القديمة والعصر الوسيط بمثابة المهد لفنى النحت والتصوير .

وانه لمن الحماقة أن نمتدح أو نستنكر هـذا الاتجاه الجديد فى الفن ، فالفنان لا يختار أسلوبه اختيارا ، وانما هو يفرض عليه بالاحرى فرضا ، بحكم عوامل نفسية عدة ، اقلها وزنا عامل الارادة . وهذا ينطبق على القديم كما ينطبق على الحديث ، فلم يختر المثال المصرى القديم ، ولا المثال الهندى ، ولا المثال الاغريقى ، ولا المصـور البيزنطى ، تلك الطرز المختلفة التى اتسمت بها اعمالهم ، وانما هذه الطرز قد تولدت حصيلة قوى حضارية وثقافية وروحية شتى ، لايكاديكون للفردالفنان فيهاغير نصيب القوة المبلورة .

وكذلك الامر فيما يتعلق بالفن التجريدى الحديث ، فهو لم يوجد لان فنانا من الفنانين شاء أن يوجد ،انه ليس « اختراعا » ولا اختلاقا ولا نزوة طرات علىفرد او مجموعة من الافراد ، وانما هو ـ كشتى الاساليب الفنية التى سبقته ـ وليد التاريخ ، بما فى ذلك من تاريخ الفن نفسه ، ووليـد العصر الذى نشأ فيه ، بكل ما فى هذا العصر من ايحاءات ظاهرة أو خفية .

ولسنا الآن بصدد البحث فى شتى هذه العوامل التى أفضت الى نشأة الفن التجـريدى (وهو مطلب على كل حال عسير ، اذ من يستطيع أن يحدد العـوامل التى أدت الى ظهور الطراز المصرى القديم مثـلا او اسـاليب عصر النهضة او المدرسة الرومانسية ..)) ولكننا نريد فقط ان ننـوه بانه خـلال الخمسين أو الستين سنة التى مرت منـذ بداية الحركات التجريدية أو شبه التجريدية الحديثة ، ظهرت تيارات عـدة تذكرنا الى حـد كبير بالاتجاهات المختلفة التى اتجهها الفن فى سابق العصور ، فهنـاك مثلا تيار تجـريدى يتسم بمسحة كلاسيكية ، اذ يقوم على الحساب والهندسة فى تنظيم الخطوط والمساحات تنظيما واضحا دقيقا ، وهناك تيار ثان يتسم بمسحة رومانسية ، اذ لا يعنى بالتنظيم الهندسى بقدر ما يعنى بخاق الجو الشاعرى ، وهناك تيار ثالث يتسم بمسحة تاثرية ،حيث لا نكاد نرى خطا ولا حدا واضحا ، وانما نرى لمسات صغيرة ، مختلفة الالوان والدرجات، تتناثر فىانحاء اللوحة ، متقاربة حينا

ومتباعدة حينا آخر ، فتذكرنا بدقات البيانو فى تتابعها البطىء او السريع ، وفى ارتفاعها أو انخفاضها ، وهنالك تيـــار رابع يسمى بالتعبيرى ، وهو اشبه فى روحه بالادب الدرامى العنيف او الموسيقى الفاجنرية ، اذ يتسم بالحدة والانفعال ، وتدفق ضربات الفرشاة على سطح اللوحة ... وباب التجديد لم يوصد بعد فى ميدان الفن التجريدى ، فقد ظهرت فى السنوات الأخيرة وما زالت تظهر تيارات أخرى .

وفى معرض الفن التجريدى المقام بقاعة الفن للجميع ـ وهو فيما نعتقد الاول من نوعه باستثناء معرض آخر اقيم من بضع سنوات بقاعة « كولتورا » وغلب عليه هـــذا الطابع ـ يرى المشاهد انواعا شتى من التجريد ، حتى لا يكاد يتشابه اثنان من العارضين ، فهناك تيار كلاسيكي يتمثـــل على الأخص فى اعمال مصطفى الارناءوطى ، وتيار رومانسى كما فى اعمال فؤاد كامل ، وتيار سيريالى لدى عبد الهادى الجزار ، وتيار تعبيرى فى اعمال حمـدى خميس ، وتيار يتارجح بين التعبير والزخرف فى أعمال صلاح طاهر ومارجوفيون ، وتيار يتارجح بين الكلاسيكية والرومانسية فى أعمال ابو خليل لطفى ، وهكذا ...

وغنى عن القول ان التجاء الفنان الى التجريد ، ليس فى ذاته ضمانا لقيمة انتاجه • الواقع ان اللوحات التى يضمها هذا المعرض تتفاوت فى قيمتها تفاوتا كبيرا . ولكن المشاهد محتاج اولا ـ فيما يتعلق بهـــذا الاتجاه فى الفن ـ أن يعود بصره وبصيرته على رؤيته وتمثله ، قبل الاقدام على نقده وتقويمه .

رمسيس يونان

انتشار : لابو خليل لطفى

لعله انتشار الاخبار على موجات الاثير ، أو دبيب النشوة داخل الاطراف



صالون اتيليه القاهرة الخامس

لقد جد الكثير على معرض صالون اتيلييه القاهرة هذا العام « وتغير فيه الكثير .! فيبدو ان اللجنة الفنية المسئولة عن تنظيم الصالون هذه المرة الخامسة ، قد دخلتها عناصر شابة جديدة ، بدات تتحرك ، وهى مدركه معنى المسئولية الفنية ، فى تعميق الوعى الفنى بالنسبة للفنان ، وللجمهور على حد سواء .

لقد لمسنا الجهد ، الذى تشكر عليه اللجنة ، لرفع المستوى الفنى والفكرى ، فى محاولة استبعاد الانتاج الركيك المرتجل ، الذى لا يقوم على وعى بمقومات العمل الفنى . بعد ان ضجرنا منه طوال السنوات الماضية . ذلك الانتاج الذى يعكره افتعال الموضوع ، وفقر الاداء ، والتلفيق بين مذهب ومذهب ، والقفز من اتجاه الى اتجاه .. حتى كاد يصل بنا الامر ، الى ضياع شخصية الفنان العربى المعاصر ، وتعطيل نموها المستقل ، وكاد يصبح صالون الاتيلييه السنوى ، فريسة للجمود والاهمال الشنيع .. اهمال الفنان لفنه ، واهمال الجمهور تقدير فنه !.

اما اليوم ، فاننا نلمح فى اختيار المعروضات ، وتنسيقها ، محاولة جادة لاعادة الاهتمام بالتقويم الفنى السليم ، دون تزلف او مداراة ، او تغليب لاتجاه على آخر ، على اننا قد لاحظنا ـ والحق يقال ـ شيئا من التهاون فى قبول عرض بعض الاعمال الفنية من مستويات ، محدودة القيمة ، ومتاثرة بمواصفات تعجز ـ فى راينا ـ عن التمهيد للنهضات الفنية .

وكم كنا نود لو ان عدد المعروضات اختصر الى النصف ، وخاصة ان قاعة العرض ضيقة ، لا تتناسب مع كثرة اللوحات والتماثيل وقطع الخزف ، المقدمة من ستة وثلاثين فنانا ، مما ادى ـ احيانا ـ الى حشر الغث مع الثمين من اعمال محمد ناجى ، على كامل الديب ، رمسيس يونان ، صدقى الجباخنجى ، تحية حليم ، منير كنعان ، راغب عياد ، احمد بهاء الدين الصاوى ، سعد الخادم ، عايدة شحاتة ، فتحى البكرى ، عفت ناجى ، جاذبية سرى ..

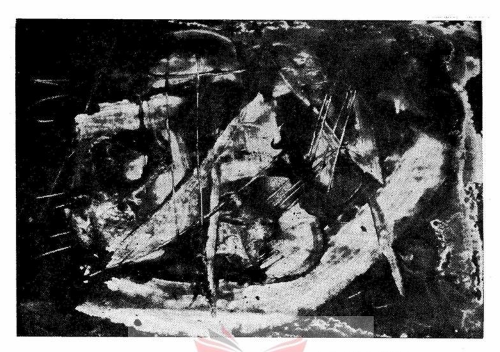
ونحن اذا كنا نؤمن بان للفن التشكيلى رسالة أسمى من مجرد الدعاية او الترفيه ، وبانه ليس مجرد زخرفة أو زينة ، بل هو رغبة فنية فى التناسق ، تستلهم اعمق القوانين فى الطبيعة والانسان ، كما نؤمن بان لغة الفن يجب ان تظل حرة طليقة ، فاننا على يقين بأن الفنان العربى اليوم ، فى سبيله الى خلق نهضة فنية جديدة نرجو أن تسير جماعة الأتيلييه الى الأمام فى المرة السادسة ان شاء الله .. !

فؤاد كامل

فى اللاجاذبية : لمصطفى الأرناءوطى

تجريد هندسى يقوم على الدوائر والخطوط المستقيمة ، ولكن شيئا ما يتحرك ، وشيئا ما يتراءى كالشبح سابحا فى الفضاء .





صمت الاشكال : لفؤاد كامل

جو عاصف ينذر بالبرق والرعد ، وكأننا على أبواب جريمة أو عشق عظيم

« أمرأة » : لراتب صديق (١٩٤٣)
رسم بالقلم الرصاص

فنان يؤمن بضبط القلم ، ويرسم الاحساسات التى تهمس فى وداعة وأناقة ، دون افاضة فى التفاصيل ، بل الاهتمام بالاركان الحية .. الشعر الكثيف الطلعة المشرقة ، ثنايا الرداء .. كلها كالطائر المترنح ، يخلق نسيجا ديناميكيا ، ينتشر ويتطور الى تركيب سيمفونى ، يتسع ، ليتوازن فيه الفكر والوجدان.. هذه اليد المثقلة بالاشجان ، ترفع الكأس الصغيره ، كى تحتسى الجو الاسمى .. أما اليد اليسرى ، فوجلة رقيقة .. وكم فيها من حكمة حانية ، تقر العين ، وتقطر عطرا .!

« تكوين » : لأنور كامل (١٩٦٢)
لوحة زيتية

اتجاه يبتعد بنا تماما عن الصور التقليدية الشائعة ، ولا يفرض علينا اطارا معينا للرؤية .. تجديد الشكل والمعنى هنا ، أصل فى كيان العمل الفنى ذاته ، يستمد وجوده من عالم غير عالم المرئيات الظاهرة ، ليسجل لحظات الالهام الداخلى ، ويكشف لنا عن مواطن الجمال الباطنى.. وكأن ألحان أشواقنا الغامضة ، تتلمس الضوء ، وتصنع مع اللهب المقدس ، هيــكل أسطورة جديدة ..





مكتبة المجلة



أندريه جيد



بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوى

هذا كتاب (١) يثير مشكلة حية تعنى الأدب العربى كما تعنى سائر الآداب فى العالم لأنها مشكلة فن أدبى كان له مكان الصدارة فى هذا القرن بين مختلف فنون الأدب . وقد دخلنا فيه حديثا ولما تتضح اتجاهات أدبائنا فيه ، بل لم يتضح بعد مفهومه وحدوده ، ولغته وأساليبه ، وموضوعاته وكيفية معالجتها . ولا يقتصر الأمر فى هذا علينا ، بل يمتد هذا الغموض الى هذا اللون من الأدب كله . والسبب فى هذا أن فن القصة أكثر فنون الأدب مرونة : فلا قواعد ولا حدود ، بل الصورة والشكل كلاهما على حسب مزاج المؤلف . ومن هنا رأيناه يعالج أخطر المسائل وأشدها تفاهة ، ويصور أنماطا من الناس لا حد لتفاوتها ، وتستخدم فيه أساليب متباينة ، وأحيانا لا يستخدم أى أسلوب .

وفى غمار عدم التحديد السائد هذا تنطلق بعض التحديدات على استحياء . فمنهم من يقول ان الذى يميز القصة من المقالة والشعر هو أنها تتضمن شخصيات تهمنا فروقها الفردية ، والذى يميزها من المسرح هو أنها تلقى على هؤلاء الأشخاص أضواء غير ماتلقيه الكلمات والحركات . وقوم آخرون ، مثل الناقد المشهور البير ثيبوديه Thibaudet يقول ان قراءة القصص هى وتدخين التبغ الرذيلتان الوحيدتان الجديدتان اللتان عرفتهما الانسانية منذ العصر القديم . فالقصة كتدخين التبغ : مجرد تسلية وازجاء للفراغ ، ولهذا نعتوها بأنها مجرد « آلة للقراءة » .

ويخلص المؤلف من هذا الغموض الى بيان اتجاهات القصة فى الأدب الفرنسى . فيرى أنها أخذت اتجاهين : الأول هو الحكاية الفرنسية الكلاسيكية وتقوم على التحليل النفسى المتعلق خصوصا بمشكلة الزواج ، وأول مثال لها رواية « أميرة كليف » التى شاهدنا لها عرضا سينمائيا فى مصر منذ أسابيع . ويمثلها اليوم قصص مورياك وجاك شردون . والنوع الآخر هو قصة البحث أو الخلق وتبدأ من مارسل بروست حتى ناتاليا سروت Sarraute وقد يضع الناس تمييزا آخر ألا وهو : قصص الأفراد ، وقصص الجماعات . ولكنه فى نظر المؤلف لاأساس له ، لأن الذى يهمنا ليس الفرد بما هو فرد ، بل الفرد بوصفه ذاتا واعية مشاركة فى أحداث الدنيا . وعلى ذلك فكل فرد انما يوجد فى موقف أساسى اجتماعى لا سبيل له الى التخلص منه الا باستقالة نهائية من الدنيا . ولهذا يفضل التمييز الأول . وخصائص النوع الأول منه، وهو القصة الحكاية على الأسلوب الكلاسيكى هى أن فيه مزجا بين الخيال وبين الترجمة الذاتية الزائفة. ونذكر من نماذج هذا اللون : « أوبرمن » لسينانكور، و « كورين » لمدام دى ستائل ، و « أدولف » لبنجامان كونستان ، و « الشهوة » لسانت بيف » و « دومنييك » لفرومنتان ، و «المولن الكبير » لألان فورنييه و « الباب الضيق » لأندريه جيد .

(١) *Pierre Boideffre : Où va le Roman ? Paris, 1962. Editions Mondiales. Pages 309.*



كامى





سارتر

فاليرى

ومن الواضح فى تطور القصة الفرنسية أن « الشخصية » هى ملكة القصة ٠ ولا يقصد بالشخصية مجرد الأشخاص الذين يذكرون فيها ، بل البطل الذى يسودها٠ والقصصى يتناول كما يقول أندريه جيد كل الأحداث الغريبة فى مصير الشخصية وما عرض لها من سعادة أو شقاء ، وما ارتبطت به من علاقات اجتماعية ، وما تنازعها من وجدانات ، أكثر من أن يتناول ماهية وجوده ، وبعبارة أخرى لايهم القصصى من البطل الا المواقف والارتباطات الاجتماعية التى وقع فيها وارتبط بها ٠

وبعد انتصار النزعة الطبيعية فىالقصة علىيد زولا الذى رأى أن فن القصة ليس الا كفن الطبيب ، فما عليه الا أن يلتقط الوقائع من الطبيعة ، ثم يدرس جهاز الوقائع محدثا فيه تعديلات للظروف والأحوال والبيئات ثم يبين مايترتب على ذلك من نتائج متعلقة بنفوس الأشخاص ، ولهذا تصدق على مذهبه الجملة المشهورة التى قالها استالين (الزعيم الروسى) حين قال « ان القصصيين هم مهندسو النفوس » ــ نقول انه بعد انتصار هذه النزعة ، بدأت القصص ذات النزعة التحليلية الباطنة ، التى كان من أوائل زعمائها بول بورجيه ثم جوريس كارل ويسمانس Huysmans

وفى الوقت الذى بدأت فيه فلسفةجديدة فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر هى فلسفة برجسون ، بدأت لغة جديدة نجدها فى « سر الاحسان عند جان دارك » لشارل بيجى Péguy ، و « قوت الحواس» (الأقوات الأرضية ، لو ترجمناها حرفيا) لأندريه جيد و « أمسية مع السيد تست » لبول فالرى وأعمال كلوديل الأولى ٠ فحدث تحول جديد فى التعبير كان بمثابة « بلوزة برجسونية » اطرح فيها اتجاه النزعة الطبيعية الى معالجة أحداث الشعور على أنها كميات خالصة ، تقيسها كما تقيس الكميات ، مدعية أنها تستطيع اخضاعها لقوانين عددية٠ ومن ناحيةأخرى بدأ تأثير نيتشه فى سائر أوربا وهو الذى دعا الى عدم تمجيد العقل النظرى ، لأن « العقل المجرد لايمكن أن يحل محل الحياة » ٠ فقامت النزعة الحيويةترفع لواءها فى كل الاتجاهات ٠

وفى الوقت نفسه قامت حركة لتحرير الأدب من سلطان الأخلاق ٠ فبالأمس لم تكن العقيدة ولا

موریاك



مالرو



المجتمع البورجوازى يسمحان بانطلاق الأخلاق ، ولا يعطيان الكاتب الحق فى الاستقلال عن نواميس الأخلاق الشائعة • وكانت البورجوازية تنظر الى الأدب على أنه خدمة بالأجر ، فالأديب شأنه شأن الخبير ، تستشيره فى شئون القلوب ! ومن هنا كثرت موضوعات الزواج والمصلحة • فاتجهت حركة التحرير هذه الى جعل الأدب يتناول موضوعات أخرى ويطلق الوجدانات والعواطف من عقالها ويكشف عن كل ضروب الشقاء الانسانى • وزالت فى الوقت نفسه ألوان الحرام الاجتماعية والأخلاقية تحت ضربات مذاهب « الدادا » و « السريالية » ، وفتح فرويد مجالا هائلا هو أرض اللاشعور البكر العذراء • فأنتجت « السريالية » آثارا أدبية نالت شهرة فى ذلك الوقت • واتخذت أسلوبا خاصا فى التعبير هو « الاملاء » بوحى من قول باطن يلقيه اللاشعور واتجه الكتاب الى داخل نفوسهم يستوحونها أكثر من أن يستوحوا البيئة والمجتمع • واحتقروا الواقع ، فكما يقول أندريه جيد : « ان السمة المميزة لجيلنا هى احتقار الواقع » •

وفى الاتجاه الجديد نفسه سار مارسل بروست فى فرنسا وكفكا فى النمسا • وأهمية بروست هو أنه وضع ميتافيزيقا وراء قصصه المسلسلة بعنوان : « بحثا عن الزمان الضائع » ، هى ميتافيزيقا الزمان الحيوى الذى هو بمثابة بعد وجودى وماهية تتكون منها الأشياء واستعان فى ذلك بنظرية الزمان الحيوى ونظرية الذاكرة عند برجسون • فكان يكشف من خلال جملة — نفسية كاملة بتاريخها وذكرياتها ومارسخ فيها برغم الأحداث •

أما كفكا فرجل حافل بالقلق ، يمثل عقدة أوديب • فالعالم عنده عالم مثلث : فى القسم الأول منه كان يحيا حياة العبيد ، وفى الثانى كان يحيا أبوه وحده يتحكم ويأمر وينهى ويغضب ، وفى الثالث مكان أحلامه • ومن هذه التجربة راح كفكا يكتب قصصه : فالقصة عنده يجب أن تقرأ كما تقرأ الكتابة المائية فى أوراق النقد ، والحوادث فيها مجرد علامات وضعها طوال القصة مخرج مسرحى اللا معقول • فالعالم لا معقول ، وعلى القصصى أن يكشف عن هذه اللامعقولية فى كل الأشياء والأحياء والأهداف •

على أنه تلا هذا الجيل الذى يمثله بروست وكفكا جيل آخر فى السنوات العشرين او الثلاثين من هذا القرن ، جيل بروميثوسى يريد للادب أن يصور الأشخاص فى صراع مع القدر الاجتماعى ، ان صح هذا التعبير • وأثرت فى انشاء هذا الاتجاه تجربة الحرب العالمية الأولى • فرأينا أرنست يونجر فى ألمانيا ومونترلان ومالرو فى فرنسا وهمنجواى فى أمريكا يستخلصون من الحرب تجربة فلسفية يضعونها فى تصوير الشخصيات ، فأصبح البطل فى منزلة وسط بين المقاتل وبين المغامر اليائس ، أى أصبح هو المغامر المقاتل الذى يريد أن يصارع لتحقيق مذهب أو سياسة فى المجتمع وفى الدول • وهذا الضرب من القصص يصور الانسان على أن همه الأول هو أن يعمل لا أن يعرف نفسه ، ومأساته هى فى اختيار أهدافه أكثر منها فى معاناته لعواطفه • ومن هنا كان للحرب ، أهلية أو محلية أو عالمية ، دورها الحاسم فى هذه الروايات • ونشير خصوصا الى أندريه مالرو (وزير الثقافة الحالى فى فرنسا) الذى لم يقتصر على وضع أشخاصه فى مواقف ، بل وضعهم فى غمار ثورات جارفة كبيرة ، يخوضونها كفلاسفة فى التاريخ وفلاسفة فى النزعة الانسانية • فانتقلنا عند أندريه مالرو من الاستبطانات الفردية والتساميات الجمالية عند بروست ، والألاعيب اللفظية عند جان جيرودو وبول موران • ولم يعد الانسان تلك « المجموعة البائسة من الأسرار » التى استنفد القصاص جهودهم فى اكتناهها ، بل الانسان هو الكائن الفاعل المريد ، الذى يفعل عن ايمان ويريد عن عقيدة ويستهدف غاية فى الحياة يضع كل قواه فى خدمة تحقيقها • ولهذا يقول البيريس ان الأبطال الذين أبدعهم خيال القصاص فى تلك الفترة كانوا من فصيلة بروميثيوس : مغامرين ، ينشئون مصيرهم فى خلوة ، ثم ينقضون على الواقع يحاولون قلبه أو احداث تغييرات حاسمه فيه • ومهما اختلفت مذاهب القصصيين ومشاربهم : كامى ، برنانوس ، أنوى ، سارتر ، أراجون أو مالرو — ونزعاتهم جميعا متضاربة بل متعادية متضادة ، فانهم يشتركون جميعا فى تصوير البطل المغامر المتمرد المنشىء — أو فى القليل : المشارك الفعال — فى الحركات الثورية الكبرى والانقلابات الاجتماعية الهائلة •

وانقلب الأسلوب تبعا لذلك • فبدلا من الوصف الذى يمهد للحدث ، لم يعد يهم غير الفعل وتتابع الحوادث •

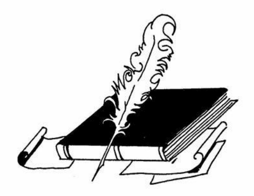
ثم كانت الحرب العالمية الثانية • فكانت تجربة اليأس والقلق واللامعقول • وضرب على هذه الأوتار الثلاثة خصوصا سارتر وكامى • فالانسان لافائدة فى حياته ، وماهو الا ميت تأجل تنفيذ حكم الموت فيه ، ولكن لاأمل فى انقاذه•والعالم لم تعد ثمضرورة لوجوده • انه لامعقول ، وأينما وجه المرء نظره ، ألفى اللا معقول يسم الأشياء كلها •

غير أن هذه التجربة الأسيانة أنتجت اتجاهين متضادين : الأول التمرد الميتافيزيقى والأخلاقى ، والآخر اباء الأشكال التقليدية للفن وللواقع المحسوس وعدم ثقة بقدرة النفس الانسانية •ويمثل الاتجاه الأول سارتر وألبير كامى ومن ضرب على قالبهما • انهما قصصيان أخلاقيان لايفصلانانتاجهما عن الانخراط المباشر (أو الالتزام كما شاع عندنا) فى خدمة الانسان • وقصصهما تعبر عن اتهاممثلث: اتهام ضد المجتمع الظالم ، وضد الحضارة المنافقة ، وضد الأحوال الانسانية نفسها • وظهر هذا الاتجاه عشية الحرب العالمية الثانية فى رواية « رحلة الى نهاية الليل » لسلين Céline ورواية « الغثيان » لسارتر • وغداة الحرب كان هو الاتجاه السائد •

والاتجاه الآخر اقل نزعة فلسفية ، واكثر احتفالا بالجانب الأدبى الخالص فى القصة • ومن هنا رأينا احتفالا بفنية « تكنيك » القصة ، كما رأينا عند البعض منهم خروجا على كل قاعدة • وعندهم ان لا حاجة بالقصصى الى البحث عن موضوع ، فمادام يعيش ويوجد ، فكل شىء موضوع صالح للقصص بشرط ان يعالجه معالجة أمر غريب عليه وكأنه فى الوقت نفسه هو ذاته . فراحوا يهاجمون القصة الكلاسيكية على هذا الأساس ، واحتقروا الواقع والعالم الواقعى •

وانتهى المؤلف من هذا الاستعراض الى تقرير أن القصة الفرنسية اليوم فى أزمة •• فقليل من القصص يستحق البقاء ، ولاشىء منها ، حتى ولا تلك التى أوحت بها الحرب والثورات (مالرو ، سارتر ، كامى ، سيمون دى بوفوار) يمكن أن يقارن بالأعمال الراسخة التى أنشأها جيل الرمزيين (بروست ، جيد ، كولت ، رومان رولان) • كما أن كثيرا من الكتاب الذين ظهروا بعد الحرب الأخيرةانما يتابعون تجربة أسلافهم ، مثل جان جينيه Genêt وصمويل بيكت ، وجوليان جراك ، وروجيه فايان Vailland أو يتابعون تيار القصة التقليدية ، أو يحاولون أن يرفعوا الأنباء (الكرونيك) الى مستوى قصصى ، كما نرى عند روجيه بيرفيت Peyrofitte وسرج جروسار) •

ولكن ندرة القصصيين الجديرين بهذا الاسم الآن ، وانصراف كثير منهم (سارتر وسيمون دى بوفوار) الى المقالات أو المسرحيات ، وسكوت كبار القصصيين (مثل مالرو وموریاك وروجيه مارتان دیجار) والاتجاه الىاستلهام الوحى من أساتذة عبر الحدودمثل كفكاوهمنجواى ،ولورنس درل — كلهذا لايجعل المؤلف ييئس من حال القصة فى فرنسا اليوم ، بل لايزال يؤمن بالقصة الفرنسية ومستقبلها •





- الدكتور شكرى محمد عياد
- جلال السيد
- غالى شكرى
- محمد عبد الله الشفقى
- هدى حبيشه
- عبد العزيز حمودة



قدم سليمان مظهر صورا من معتقدات الأمم قديما وحديثا ، شرقا وغربا ، فى كتابيه السابقين « اساطير من الشرق » و « اساطير من الغرب » وها هو ذا يقدم لنا « قصة العقائد » فى كتابه الجديد « بين السماء والأرض » . ولا شك أن ثمة اختلافا بين « العقائد » و « الأساطير » . ففى العقائد من عناصر الفكر بقدر ما فى الأساطير من عناصر الخيال ، ودور العقائد فى صنع الحضارات العليا يقابل دور الأساطير فى صنع الحضارات البدائية . على أن هذا الاختلاف نفسه يشير الى الجامع بينهما ، فكلاهما ينتمى الى قوة الايمان فى نفس الانسان وكلاهما يفسر لهذا اللغز العجيب : لغز وجوده فى الكون . وهكذا يمكننا القول : أن دراسة الأساطير هى المقدمة الطبيعية لدراسة العقائد دراسة علمية ، وهذه الدراسة هى موضوع ما اصبح يعرف اليوم باسم « علم الدين المقارن » تارة ، و « تاريخ الدين » تارة اخرى . فهذا العلم ، ككثير من العلوم الانسانية الأخرى ، يقتبس من علم الحياة فكرة « التطور » التى كان لها اثر كبير فى تنظيم الدراسات الحديثة ، وهو من ثمة يدخل دراسة الأساطير فى دائرة اهتمامه بوصفها معبرة عن معتقدات الانسان البدائى .. ويشير بعض علماء « تاريخ الدين » و « الدين المقارن » (نذكر منهم جين هاريسون واللورد راجلان) الى الارتباط الوثيق بين الشعائر والأساطير .

على أنه اذا كان علم « الدين المقارن » يستعين بدارسة الأساطير لتفهم عقائد الانسان البدائى ، كما يستعين بعلم الاثار اوعلم الأنثروبولوجيا للغرض نفسه ، فان ذلك لا يجعل دراسة الأساطير « الميثولوجيا » فصلا فى تاريخ الدين ، فالواقع أن الميثولوجيا لا تعنى الا بالقصة التى تترجم الشعيرة البدائية الى معان منطوقة ، فى حين ان تاريخ الدين يبحث عن دلالة هذه القصص على عقائد أصحابها ، وهكذا تعنى الميثولوجيا بالجمع والتصنيف على حين يعنى تاريخ الدين بالتحليل والتفسير. والواقع أن فكرة التطور التى ربطت بين الميثولوجيا من ناحية وبين تاريخ الدين والدين المقارن من ناحية اخرى ، هذه الفكرة تعد جديدة فى تاريخ الدين والدين المقارن ، فقد قام هذان العلمان فى أول نشأتهما على السرد الموضوعى والملاحظة الموضوعية فحسب ، ومن أحسن الكتب التى تمثل هذا الدور فى حياة العلمين ، كتاب يعتز به تراثنا العربى والتراث الانسانى عامة ، وهو كتاب « الملل والنحل » للشهرستانى الذى عاش فى القرنين الرابع والخامس الهجريين

وهكذا نرى ان سليمان مظهر حين عرض « قصة العقائد » بعد « الاساطير » قد تابع اتجاها واحدا فى التأليف وراعى فى الوقت نفسه ما بين الدراستين من تمايز . وفى كتابه الجديد بعد ذلك درجة من التنظيم والاستيعاب ترفعه فوق الكتابين السابقين ، فقد اكتفى فى هذين الكتابين بعرض نماذج من الاساطير لمتعتها القصصية فحسب ، دون أن يبذل جهدا لاستيعاب أساطير اقليم واحد ، أو حضارة واحدة ، كشأن علماء الأساطير ، ودون أن يحاول تصنيف الأساطير على حسب

موضوعاتها كما يفعلون ، بل دون أن يميز تمييزاً واضحا بين الاسطورة والحكاية الشعبية ، وهو تمييز مستقر عندهم وعند علماء الفلكلور . أما فى كتابه الجديد فانه يقدم عرضا مستوعبا لجميع الأديان الهامة فى العالم : الهندوكيـــة والبـوذية والكونفوشيوية والداوية والشنتو فى حضارات الشرق الاقصى والزرادشتية واليهودية والمسيحية والاسلام فى حضارات الشرق الأدنى والغرب . ومع أنه باقتصاره على الاديان الحية يحرم قارئه متـابعة خطوط التطور الدينى عند الأمم القديمة من مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين الى العالم الاغريقى الرومانى كما يصنع علماء تاريخ الدين عادة ، فانه فى ترتيب الأديان الحيـة التى يعرضها ترتيبا زمنيا ، متدرجا من الأقدم الى الأحدث ، يعطى صورة من تطور العقيدة تكاد تحكى الصورة التاريخية لهذا التطور ، فالهندوكية بآلهتها الكثيرة تمثل مرحلة من التطـور شبيهة بتلك التى تمثلها ديانة المصريين القدماء او ديانة الاغريق او الرومان . هذا الى أن الأهمية النسبية التى يشغلها كل دين فى هذا الكتاب لا تخضع للنسبة العددية لاتباع ذلك الديـن . فالزرادشتية ، التى لم يبق من أتباعها اليوم الا مائة وعشرون الفا هاجر اسلافهم من فارس الى الهند ، تشغل من صفحات الكتاب أكثر مما تشغله عقيدة الشنتو التى يدين بها شـعب اليابان . وما ذلك الا لأن الزرادشتية تمثل مرحلة هامـــة فى تطور التفكير الدينى

لهذا نستطيع ، ونحن مطمئنون ، أن نعد هذا الكتاب كتابا فى الدين المقارن .. بل اننا نعده أول كتاب حديث باللغة العربية فى هذا العـلم . فكتاب « الله » للاستاذ عباس محمـود العقاد ، وهو أقرب كتاب الى هذا الموضوع فيمـا نعـلم ، فى الواقع كتاب فى فلسفة الدين وليس كتابا فى الدين المقارن . وربما لا يكون وضع الحدود الفاصلة ممكنا ولا مستحبا ، ولكن الكاتب كلما كان أقرب الى عرض تفكيره فى الدين ، مدافعا عن وجهة نظر خاصة ، كان أقرب الى فلسفة الدين ، وكلما كان أقرب الى عرض الظواهر فحسب ، كان أقرب الى الدين المقارن ولهذا عددنا كتاب « الملل والنحل » للشهرستانى كتابا فى الدين المقارن ، دون كتاب « الفصل فى الملل والنحل » لابن حزم ، الذى نعده كتابا فى فلسفة الدين

على أن كتاب سليمان مظهر يختلف عن الكتب « العلمية » فى هذا الموضوع من ناحية أسلوبه القصصى الذى استطاع المؤلف أن يبلغ به درجة عالية من التأثير الفنى فى مواضـع كثيرة ، كما فى قصة بوذا وقصة صلب المسيح وقصة الاسراء . هذا مع حرصه على أن يعرض ــ بوضوح تام ــ جميع الافكار الهامة فى الأديان التى يعالجها ، غير مغفل التطور التاريخى الذى مرت به هذه الأديان . فالخطوط الهامة فى حركات تجـديد الهندوكية ، والاصلاح الدينى المسيحى ، والفرق الاسلامية ، ترسم بايجاز ووضوح . ولاشك أن استيفاء القول فى كل موضوع من هذه الموضوعات يحتاج الى كتاب بل كتب ، ولكن الميزة التى يقدمها كتاب فى الدين المقارن ، كالميزة التى يقدمها كتاب فى الأدب المقارن ، هى بيان التيار العام ، والاشارة الى نواحى التشابه ، التى تكون فى كثير من الاحيان راجعة الى اتصـال حقيقى . وكتاب سليمان مظهر لا يعالج واحداً من هذين الجانبين معالجة صريحة ، ولست أدرى أميزة هذه أم عيب فى الكتاب ؟ فمن المحقق أن قيمة أى كتاب تقاس بما يمكن أن يوحى به من الافكار ، لا بما ينص عليه صراحة فحسب ، وكثيرا مـا يرى الكاتب أن استيعاب جميع الجزئيات افراط . ولكن يبدو لى أن كاتبنا كان ــ فى هذه الناحية ــ أميل الى جانب التفـريط ، ويخيل الى أن مقدمته المبتسرة لو طالت قليلا لخرج القـارىء من الكتاب بفكرة أوضح عن التيار العام للتطور الدينى . أمـا نقط التأثير والتأثر بين الأديان فقد أشار الكاتب الى واحدة منها وهى تأثر المصلحين الدينيين الهنود بالاسلام ، وقد كان ثمة ما يستحق الاشارة اليه فى تأثر حركة الاصـــلاح الدينى المسيحية بالاسلام ايضا ، ولاستاذنا أمين الخولى رسالة طويلة فى هذا الموضوع ، وكذلك الأمر فى تأثر الفرق الاسلامية بالفرق المسيحية التى بقيت آثارها فى الشام والعـــراق الى عصر انتشار الاسلام ، ولعل مسألة « خلق القرآن » التى أثارهـا المعتزلة لم تكن لتثار لولا الخلاف بين الفرق المسيحية حول طبيعة المسيح ، فاصرار المعتزلة على القول بأن « القرآن مخلوق » ، واعتبار ذلك أصلا من أصول العقيدة يبدو أمرا غير مفهوم الا اذا قارناه بقول آريوس ان المسيح مخلوق .

الدكتور شكرى محمد عياد

***



ان تاريخنا (1) القومى يحتاج الى دراسة علمية متأنية ، تعتمد على الوثائق والحقائق الثابتة ، لا على الاهواء الشخصيـة والآراء الذاتية التى انعكست فى معظم ما كتب عن تاريخنـا القومى .

وهذا الكتاب على صغر حجمه يلقى ضوءا على شـخصية مصطفى كامل وفهما جديدا لموقفه من فرنسا وعلاقته بالخديو عباس الثانى وذلك فى فترة هامة من حياته نجـدها غامضة فى كل ما كتب عنه على كثرته .

ويحتوى الكتاب على ثمانى عشرة رسالة ــ لم تنشر من قبل ــ يبدأ تاريخها من ٨ من يونية عام ١٨٩٥ حتى ١٩ من فبراير عام ١٨٩٦ ، منها ثلاث عشرة رسالة من مصطفى كامل الى صديقه عبد الرحيم احمد الذى كان يعمل وكيلا للادارة العربية بالمعية السنية ، وكان حلقة الاتصال بين مصطفى كامل والخديو فى ذلك الحين ، وتقريران مرفوعان للخديو من مصطفى كامل ، وثلاث خطابات من عبد الرحيم احمد الى مصطفى كامل . وقد كانت علاقة الخديو بمصطفى كامل محل جدل ونقاش بين كتاب التاريخ ــ الشىء الذى اكدته هذه الخطابات ــ فقد كان اصدقاء مصطفى كامل ينفون هذه العلاقة دون فهم لحقيقة الموقف ، وخصومه يؤكدونها من خلال ترويج الانجليز لها للنيل منه ، فنجـد أن « محمد حسين هيكل » يؤكد أن الخديو هو الذى تولى الانفاق على مصطفى كامل لتعليمه فى الخارج وبشىء من التهجم يقـول رشيد رضا : « الخديو عباس هو الذى أوجد « مصطفى كامل » واستعمله فى الحركة الوطنية ، وهو تلميذ فقير ، وقد جعل سموه لمصطفى افندى كامل راتبا شهريا قدره خمسة وعشرون جنيها ثم ما زال يزيده حتى بلغ مائة جنيه فى الشهر ، عـدا ما كان يأمر به للمقربين من مساعدته وفى مقدمتهم الامير محمد ابراهيم والاميرة شويكار هانم »

ويقول الدكتور محمد أنيس فى مقدمة الكتاب ص ٤ : « فى صيف ١٨٩٥ قام مصطفى كامل بالسفر الى فرنسا وجـال فى

(1) راجع « المجلة العدد ٣٩ ص ٥١ فى ذكرى مصطفى كـامل : وثائق جديدة من تاريخنا لعبد المنعم عامر ، والعدد ٤٠ ص ١٢١ تعليق يحيى حقى على المقال السابق .

انحاء أوروبا للدعاية فى الاوساط السياسية والصحفية الأوربية للقضية المصرية وتؤكد هذه الخطابات أنه كان موفدا من قبل الخديو عباس لهذه المهمة » . أما متى بدأت هذه العلاقة فيستند الدكتور أنيس الى كتاب « مذكراتى فى نصف قرن » لاحمد شفيق : « لما زار الخديو مدرسة الحقوق القى الطالب مصطفى كامل بين يديه خطبة تفيض وطنية وحماسة وفصاحة ،فاعجب به الخديو وبعثت جامعة الشباب بينهما الى عطف متبادل ، ولما عزم مصطفى كامل على اتمام دراسته باوربا سافر الى تولوز بتعضيد الخديو ، وعاد الى مصر فى ٦ من ديسمبر عام ١٨٩٤ وكان يومئذ فى سن العشرين فقربه عباس اليه وساعده بالمال وتعاهدا سرا على أن يعملا لخلاص البلاد من الاحتلال ، فكانا يجتمعان بمسجد الشيخ البكرى بزمام سراى القبة » .

ويفسر الدكتور انيس توثيق هذه العلاقة فى عام ١٨٩٤ بسبب تصادم عباس منذ توليته عام١٨٩٢ بكرومر فى سلسلة من الاحداث كان أهمها : أزمة وزارة مصطفى فهمى عام ١٨٩٣ ، وكذلك مايعرف بازمة الحدود عام ١٨٩٤ ، وكان عباس يرى أن الاحتلال لا يستند الى سند شرعى وان الوضع السياسى فى مصر لا يزال يستند من الناحية القانونية الى معاهدة لندن عام ١٨٤٠ ، ورأى عباس ان يستعين فى معارضته للاحتلال بالقوى الداخلية كالضباط المصريين والمثقفين ، والحقيقة ان عداء عباس للاستعمار لم يكن جذريا ـ بل كان مؤقتا ـ واشد منه عداؤه للشعب ، فلم يكن عباس يفكر فى تصفية الاحتلال بل كانت معارضته لكرومر تستهدف المشاركة فى السلطة ، وبذلك صب هجومه على سياسة كرومر وليس على الاحتلال من أساسه ، ودليل ذلك تعديل موقفه عند عزل كرومر وتعيين الدون جوست عام ١٩٠٧ وهى الفترة المعروفة بسياسة الوفاق بين عباس والمعتمد البريطانى من عام ١٩٠٧ ـ ١٩١١ .

ويدفعنا هذا الى التساؤل : هل كان عباس يتخذ من مصطفى كامل مطية لتحقيق اغراضه كما اشاع خصوم مصطفى كامل ، أو على أساس رضا مصطفى كامل بتوطيد الصلة بينهما ؟ وقبل ان نتعرف على وجهة نظر مصطفى كامل ، لابد أن نذكر انه بعد هزيمة الثورة العرابية ودخول الانجليز البلاد شاع اليأس وتعالت الاصوات وتحرجت بعض الاقلام بالدعوة الى التسليم والتهاون مع الانجليز .

ولم نسمع عن عمل جماعى ضد الاحتلال قبل حركة مصطفى كامل طوال الاثنى عشر عاما ، (١٨٨٢ ـ ١٨٩٤) فيجب أن نسلم بأن الحركة الوطنية المصرية فى ذلك الوقت كانت أضعف من أن تقف وحدها .

ويحدد الدكتور أنيس أن هدف مصطفى كامل طوال كفاحه كان الجلاء وليس له عدو سوى الاحتلال ، فبينما كان مصطفى كامل يتحالف مع كل القوى المعادية للاحتلال كفرنسا والجامعة الاسلامية والخديوية (فى فترة معينة) بقصد تصفية الاحتلال ، كان عباس يستخدم من تحالفه وسيلة للضغط على السياسة البريطانية لتغيير أسلوب كرومر فى الحكم .

ولكن موقف مصطفى كامل واضح ، فبينما كان على يوسف مع الخديو سخط على الاحتلال أم تهادن معه اتخذ مصطفى كامل موقف المعارضة من عباس حين بدا فى التهادن مع الاحتلال ، فالخديوية عند مصطفى كامل أداة من أدوات الكفاح لا غاية .

المسألة الثانية التى تبرزها هذه الخطابات هى : علاقة مصطفى كامل بفرنسا واهتمامه باستخدام العناصر الدولية الكارهة للاحتلال ، وفى مقدمتها فرنسا ، وقد كان هناك اتهام تقليدى يوجه لمصطفى كامل بأنه لم يفهم موقف فرنسا وأطماعها ، ولكن هذه الخطابات تنفى عنه هذا الاتهام وتوضح سعة أفقه وفهمه للسياسة الدولية ، فيقول فى خطابه المرسل من باريس بتاريخ ١٨ من سبتمبر عام ١٨٩٥ (الكتاب ص ٦٩) :

« أعداؤنا لا يريدون الا منفعتهم ، فالفرنساويون مهما تظاهروا لنا بالولاء انما هم كالانجليز يعملون لمنفعتهم وهم اذا تقربنا منهم وتحببنا اليهم فانما هى سياسة منا قضت بها الايام ، نستعملها لاستخدامهم ولتغيير عداوتهم بالحب والولاء وان يكن وقتيا » وفى خطابه الاول من باريس ص ٢٢ يقول : « كل السياسيين وغير السياسيين يجهلون تماما ما يحدث عندنا ، وعندما أشرح لهم بعض الاهوال يستغربون ويزدادون حنقا على الانجليز» وهذا يؤكد فهمه لسياسة فرنسا ولكنه كان يامل أن تكسب مصر من التنافس البريطانى ـ الفرنسى ، غير أنه بالغ فى تصوره للموقف حين كتب فى رسالته الاولى ص ٢٨ : « أملى ألا يدوم الاحتلال الانجليزى زيادة عن ستة أشهر وهذا الاجل أضربه وان كنت ممن لا يحب ضرب الآجال ، ولكن الحوادث تنبىء أن من هنا الى ستة أشهر يتم كل أمر حسن » وكان يعقد آماله على التنافس الدولى وبسبب التحالف بين روسيا وفرنسا الذى وقع عام ١٨٩٤ وكان يأمل معارضتهما للاحتلال فى مصر .

وكان بذلك يعتمد أساسا على تناقض مصالح الدول مع بريطانيا دون أن يعتمد على حزب سياسى يلعب دور الطليعة فى المعركة . الشىء الذى تنبه له فيما بعد .

ولم يكن يدرى أن بريطانيا تمثل فى ذلك الوقت اقوى الدول الاستعمارية وأنها فى طريقها لترتبط مع فرنسا فى اتفاقية ودية تطلق بها يدها فى مصر . فقد بالغ فى التناقض بين مصالح الدول الاستعمارية ونسى ان هذا التناقض ليس جذريا ، بل هو مؤقت ومن اجل مصالحها الذاتية وموقفها كلها فى النهاية ضد تحرك أى شعب نحو استقلاله .

النقطة الاخيرة التى تكشف عنها هذه الرسائل هى قصة الخلاف بين مصطفى كامل والصحفى الفرنسى دلونكل الذى كان على صلة بالخديو ، وقد كان دلونكل عضوا فى البرلمان الفرنسى عن « الحزب الاستعمارى » ومن الد اعداء انجلترا وسبق أن زار مصر عام ١٨٩٤ وكان يتبنى مهاجمة الاحتلال البريطانى فى مصر .

وكان على مصطفى كامل أن يتعاون مع هذا الرجل فى باريس ولكن سرعان ما اكتشف عدم رضاء دلونكل عن وجوده لانه يحجبه عن الموقف ، ويتضح ذلك فى رسالته الاولى ص ٢٥ ـ ٢٦ : لكن للرجل عيوبا كما له فضائل ، فمن عيوبه انه خفيف جدا جدا وأخاف أن خفته تضرنا ومثال ذلك أنه يذكر اسم العزيز «الخديو» بعض الاحيان فى وسط جمع من اصحابه ويقول «قال لى وقلت له » ويقول كذلك : « الرجل يحب علو اسمه ويسعى لذلك ،فتراه لا يسر مطلقا اذ رآنى تعارضت مع أحد لانه يريد أن أكون طوع يمينه »

ويبدو ان الخلاف بين مصطفى كامل ودلونكل كان يعكس صراعا بين المصريين الوطنيين من ناحية وبين الفرنسيين المعارضين للاحتلال البريطانى ، لا فى فرنسا وحدها بل داخل السراى ، حيث كان لهؤلاء الفرنسيين حول عباس تأثير كبير وعلى رأسهم « روليه » السكرتير العام فى القصر وهذه الجماعة التى كانت تدس لمصطفى كامل عند الخديو وتسند دلونكل فى نزاعه معه ، يقابل عملها مجموعة من الوطنيين المصريين الذين كان على رأسهم عبد الرحيم أحمد الذى كان يسند « مصطفى كامل »

ولكننا نبالغ اذا قلنا أن خلاف مصطفى كامل مع دلونكل وحده هو الذى سبب الجفوة بينه وبين الخديو . فان السبب الحقيقى هو تهاون عباس نفسه وحرصه وخوفه من الاحتلال ، وبهذا يتضح موقف عباس من القضية الوطنية ويتضح كذلك موقف مصطفى كامل الذى أعلن فيما بعد حين عاد للشعب وعلم أن الموقف بيده وحده فيقول : « ان كل مصرى صادق الوطنية لا يقبل مطلقا أن يكون حكم مصر بيد سمو الخديو بمفرده او بيد المعتمد البريطانى أو بيد الاثنين معا ، بل يجب أن يكون حكم هذا الوطن العزيز بيد النابغين والصادقين من ابنائه وأن تكون نظامات الحكومة دستورية ونيابية » .

والحقيقة ان هذه الرسائل بجانب أنها ألقت ضوءا على هذه الفترة وحددت بشكل قاطع أحداثا هامة ، كان الحديث فيها من

قبل لا يقوم على اى سند تاريخى ، فهى فى الوقت نفسه فتحت مجالا جديدا للدراسة التى لم يسعفنا بها هذا الكتاب ونرجو ان يتمها الدكتور أنيس فيما بعد ، مثال ذلك : بداية العلاقة بين عبد الرحيم احمد ومصطفى كامل ؟ وعلاقة عباس بدلونكل وكيف تمت ؟

كذلك نحتاج الى دراسة الموقف داخل السراى بالنسبة لمجموعة الفرنسيين ومجموعة الوطنيين المصريين ، والذى لاحظنا أن بينهم انفسهم خلافا ، فمنهم الوطنى مثل عبد الرحيم احمد ومنهم يوسف صديق الذى انحاز الى الجماعة الفرنسية ، واسماء اخرى نسمع عنها مثل « اسماعيل الشيمى والدكتور صادق رمضان » وغيرهم من الابطال المجهولين الذين قاموا بدور هام فى تاريخنا الوطنى وفى هذه الفترة بالذات ومع ذلك لا نعرف عنهم الكثير . وقد قدم هذا الكتاب نموذجا جديدا لكتابة فترة تاريخية محددة تقوم على الوثائق الشىء الذى قضى على احكام كثيرة متداولة كسبت صفتها من تداولها فقط دون أى سند تاريخى ، ولذلك فنحن فى حاجة الى مزيد من الدراسة العلمية عن حياة مصطفى كامل ودوره فى تاريخنا السياسى والاجتماعى .

جلال السيد

***



صبرى موسى من الادباء الشبان القلائل الذين يتميز انتاجهم القصصى بنكهة خاصة ، تقرب به من أصالة التفرد ، وتنأى به فى الوقت نفسه عن التكرار والمسوخ المشوهة .

و « حادث النصف متر » لا نستطيع اعتباره المجموعة القصصية الثانية لهذا الفنان ، لان القصة التى اطلق عنوانها على الكتاب ، تكاد تكون العمل الادبى الهام والوحيد الذى يقدمه لنا صبرى موسى بعد مجموعته القصصية الاولى « القميص » . بل أن مجموعة الاقاصيص والصور القليلة التى ضمتها مجموعته الاولى وكتابه الاخير ، مجرد مقدمة أو أرهاص فنى لقصته « حادث النصف متر » .

وقد تعود النقاد العرب أن يستعيروا من النقد الأوروبى تعبير « الرواية القصيرة » أو « القصة الصغيرة الطويلة » لهذه الظاهرة الادبية التى تقف من ناحية المظهر السطحى ـ عدد الصفحات ـ موقفا وسطا بين الرواية والاقصوصة . ولئن كانت لهذه التسمية مسوغاتها الخاصة فى تاريخ الادب الاوروبى ، اننا نلحظ فى الآداب الأوروبية والأمريكية والعربية على السواء ، ان هذا البناء القصصى يتفرد بخصائص معينة ، تفسح له مكانا خاصا فى مجال الخلق الفنى والنقد الأدبى معا .

ولقد كانت « اللص والكلاب » تجربة رائدة فى اكتسابها الشىء الكثير من تلك السمات الذاتية الخاصة بذلك الشكل الأدبى الجديد .. الامر الذى اوقع بعضا من نقادنا فى حيرة من أمرها ، لأن مقياسهم فى التقويم كان ذلك التعريف الوسط بين الرواية والقصة القصيرة .

ونحن نستقبل « حادث النصف متر » تجربة ثانية من جيل يختلف اختلافا بعيد المدى عن جيل نجيب محفوظ . ولعل نقطة الالتقاء بين الجيلين عند هذا الشكل الأدبى ، هى انهما يستظلان معا بمأساة عصر واحد فى انعكاسها الحاد على احدى نقاط التحول التاريخية فى حياتنا العربية . غير انهما سرعان ما يفترقان ، فى تفاصيل ظل المأساة على العصر ، فنلتقى مع صبرى موسى وجها لوجه مع أزمة جيلنا الذى دبت فى شرايينه الحياة مع ارهاصات الحرب العالمية الثانية .

قلت أن قصص صبرى موسى كانت تمهيدا اصيلا لقصته « حادث النصف متر » . فنحن نلتقط بعضا من عناصرها الفنية والفكرية مبعثرا هنا وهناك ، لم يكتمل عوده الفنى بعد . والأقاصيص التى شغل بها المؤلف جزءا من كتابه الجديد ، خير دليل على ذلك . فالثورة على حضارة الآلهة « فى المدينة » ، والقيم القديمة فى «الفرح» ، واللا معقولية فى «لست متأكدا» . هذه الثورة لم يتواءم مضمونها التراجيدى مع القوالب الفنية التى تمددت خلالها ، فكانت اقاصيص صبرى اقرب الى التحقيق الصحفى أو الصورة الأدبية .

من الفن الصحفى استمد الكاتب أسلوبه السريع الخاطف الذى يعتمد أساسا على الفقرات القصيرة . ومن الفن الأدبى أضاف الى هذه الفقرات قوة الايحاء الذى يدعونا الى التامل بدلا من المرور العابر . ولكن اجتماع العنصر اللغوى على هذا النحو ، مع العنصر الفكرى الذى ينضح بالمأساة .. كان ينقصه عناصر أخرى كثيرة تتصل بالوعى التعبيرى والوعى الاجتماعى ، حتى تتاح لها جميعا فرصة النضج والاكتمال فى الشكل الفنى المناسب . وقد أدى نقصان هذه العناصر الى تسطح التجربة الانسانية فى بعض القصص ، فكان طابعها السائد هو طابع الريبورتاج ، كما أدى الى التوقف عند حدود التأمل والاستغراق فى اللحظة الساكنة ، مما اصاب قصصا اخرى بالفتور ، وأحيانا بالخمود .

ولكن هذه المحاولات كانت بمثابة حقل التجارب الابداعية عند صبرى موسى فى بحثه الدائب عن نفسه كفنان يعانى مأساة عصره وقضايا مجتمعه وأزمة جيله ، كما يعانى مشقة الوصول الى الصياغة القادرة على امتصاص هذه النبضات جميعا .

ان تراجيديا الانسان المعاصر ، تنبع من احساسه الحاد بالقلق ، وعبث الوجود الانسانى ، وغربتنا فى هذا العالم . وقد تولد هذا الاحساس فى عصرنا ، كنتاج معنوى للحروب العالمية الساخنة والباردة ، والتقدم العلمى المذهل فى مجالات التكنيك ، والتخلف المدمر فى مجالات الوجدان . ولقد كان الانسان الاوروبى والأمريكى من أوائل ضحايا العصر ، لقربهما الشديد من ميدان المأساة ، بل لوجودهما فى قلب التراجيديا . أما الانسان الشرقى فقد شاءت ظروفه التاريخية أن تخدر احاسيسه أمدا طويلا ، عن الاحساس بضراوة التراجيديا المعاصرة ، اذ تكاتفت قوى الاستعمار الغربى والأنظمة الاجتماعية المتخلفة ، على الصعيدين المادى والمعنوى ، فى خنق مراكز الحساسية فى كياننا الحضارى . الا أننا الان ـ ومنذ عشر سنوات تقريبا ـ نجتاز مرحلة دقيقة فى تطور المجتمع العربى ترهف اعصابنا ارهافا بالغ الحدة ، لأنه يختلف عن المرحلة الحضارية التى تجتازها أوروبا وأمريكا فى آن مرحلتنا نقطة انطلاق وتوثب ، وانسلاخ عن التخلف .

ومن اعماق هذه المرحلة العصيبة الدامية ، يكتب لنا صبرى موسى « حادث النصف متر » .. فهى تعبير مأساوى حاد عن جيلنا الذى تمزقه مرحلة حضارية جديدة لم يستقبلها مجتمعنا بمقدمة نفسية فى المستوى الحضارى الذى تدعمه نفسه أرضية فكرية معقولة . لذلك تخير الفنان عناصر عمله الأدبى من المناخ التراجيدى للمجتمع ، فالشخصية الأولى فى القصة ، لشاب تجاوز الثلاثين من عمره بقليل ، ينتمى الى الطبقة التى يواصل سكانها التسلق « زاحفين فى التواء وخبث على أعتاب الطبقة العليا ، فى حين أن القلق يطحنهم ، لأن الرعب من السقوط فى

الطبقة السفلى لا يزايلهم لحظة واحدة» .. ولايسلك الكاتب فى هذه الشخصية سردا تقليديا لتاريخها الاجتماعى ، بل يلتقط من ركام ذلك التاريخ بعضا من الزوايا الخادمة للمحور الرئيسى فى القصة . اى انه حين يبدأ من « النهاية » التى ينحنى فيها رجل طويل ، يطلب اليه أن يترك له حبيبته لأنه سيتزوجها .. حين يبدأ من هنا ، لا يسلك الطريق التقليدى الذى عرفته الرواية والقصة السينمائية حينا من الزمن ، عندما يلح « الماضى » على احدى الشخصيات ، فتتذكر تفاصيله ، وتنتهى القصة أو الفيلم عند نقطة البداية . كلا .. ان مؤلف « حادث النصف متر » لا يمضى على هذا النسق فى صياغة قصته ، فهو يبدأ بهذه الصورة ، ويبرزها فى كل مشهد جديد ، فى أثناءالسياق التعبيرى للقصة ، اذ هو لايعتمد على التسلسل التاريخى المنظم فى السرد ، وانما هو يفتتح طريقا تعبيريا جديدا يمت بصلة قرابة حاسمة الى المونولوج الداخلى . هذه الوسيلة التعبيرية لا تحصل من توادر الخواطر تداعيا ذهنيا فى غلاف من الانسجام المنطقى لسير الحوادث .. بل تجعل منه تدفقا نفسيا بلا ضوابط أو حدود واعية سوى ضـــوابط التعبير وحدود الاختيار الفنى . ويلجأ الفنان غالبا الى هذه الوسيلة حين يكون البنيان الداخلى للشخصية هو جل ما يستهدفه من كشف وجلاء فى ثنايا العمل الادبى . وهكذا تنتقل بنا الشخصية الاولى فى قصة صبرى موسى من صورة الرجل الطويل الذى ينحنى لها وفقا للقواعد العصرية ، ويستأذن منه أن يبتعد عن حبيبته ، لأنه ـ شخصيا ـ سيتزوجها ! ينتقل بنا فارس المأساة من هـــذه اللقطة الى ذلك الوقت البعيد الذى وصلت فيه دماء جندى فرنسى « الى عروق ريفية صغيرة صاخبة الروح لكنها منكسرة تميل الى الحزن » .. « ولم يكن سهلا أيامها أن أدرك أن هذا المزاج المتقلب سيؤدى بى فى النهـــاية ، الى أن أفقد حبيبتى بهذه الطريقة العصرية المهذبة » .

وفى الثالثة من عمره كان يلعب « عروسه وعريس » مع ابنة الجيران ، فرآهما والده .. « وفى اليوم التالى سمعت صوته فى السلم وهو يزعق لجارتنا بأن تبعد ابنتها عنى لانها ســوف تفسدنى » . ولكنه فى الخامسة عشرة عرف اللعبة على حقيقتها .. عرفها خلف جدران بناء لم يكتمل ، وفى أحضـــان فتاة لم تكتمل فى المايوه الأحمر .. عرفها أيضا حين سمع أن الفتـــاة تزوجت بعد ذلك « وتبين لى أن البنت يمكنها أن تلعب اللعبة مع رجل ، ثم تتزوج رجلا آخر » .

وفى الخامسة والعشرين ، التقى باخرى فى حيز مكانى ضيق يبلغ نصف متر أثناء اهتزاز الاوتوبيس وتعلق ذراعاها بأحـــد ذراعيه . وكان هذا اللقاء هو بداية القصة ، أو بداية التعارف بين الشخصية الأولى والشخصية الثانية فى القصة .. « وطبقا لقواعد الحب العصرية ، ولأن كلا منا لم يكن متيقنا من الآخر بعد ، كان من الضرورى أن نلتقى كل يوم » .. ولقد أبدع الفنان حقـــا فى تحويل هذه اللقاءات الى بوتقه شديدة الضيق والحرارة ، تنصهر خلالها هـــذه الكيانات المضغوطة بعنف تكوينها القلق .. فلم نكن نستشعر فى اللقـــاء مجرد لحظات عامرة بالنشوة ، بل كنا نلتقى مع عديد من علامات الاستفهام : هل هـــو يحبها ؟ ما أبعـــاد تجربة الحب ؟ وما الزواج ؟ والصداقة ؟ و .. و .. « هذه الغرف المغمورة التى شهدت غليان الدماء الحقيقى وغيبوبة الانتشاء الساحق لشاب وفتاة ، فى المرحلة الثالثة من العمر يشعران بالعزلة النفسية فى هذا العالم الكبير ، المدهون ـ فقط ـ بالحضارة ! » ... انهمـــا يعيشان عمرهما تحت وطأة القيم القديمة ، فيتمزقان بين جذب «القديم» وشد «الجديد» لأن أرضا صلبة من الوعى ليست قائمة ، ليست هناك همزة وصل قوية فى اللاشعور بين القديم والجديد .. لذلك يرتاب الفتى من تجارب فتاته الســـابقة ، وينكر عليها أن تحمل من لياليه معها ، فيطلب اليها أن تجهض الحمل الوهمى ! اجل ، فقد أوهمته بالحمل ، لتستوثق من حبه لها ، لتمتلك مصيره ، وتخطط مستقبله . وعندما يصيب القلق معدتها بالقرحة ، يستأصل الطبيب جزءا منها ، وكأنما بتر أيضا شيئا آخر من ضميرها ..

هذا الشىء الاخر ، نطق به الرجل الطويل الذى كان يرسل اليها الزهـــور طوال فترة مرضها ، والذى كانت « تهدد » به حبيبها .. نطق به عندما انحنى للشباب يطلب اليه أن يبتعد عن حبيبته ، لأنه سيتزوجها .. « وبعد شهرين سمعت أنهمـــا قد تزوجا .. بهذا أيها السادة تنتهى قصتنا .. نحن الذين خلال اهتزازة مفاجئة فى أوتوبيس متحشرج التقينا » .

والمؤلف يصف هذا العمل الادبى فى مقدمة عنوانه بأنه « قصة حب بسيطة » .. والحق أن بساطتها تقف عند حدود البنـــاء التعبيرى ، والتجربة الانسانية العادية ، تقف عند سرعة الحركة بين الاحـــداث والشخصيات ، وعدم الالتفات الى التكوين التفصيلى للشخصية أو الحدث ، والالتفات الشديد الحساسية للتجربة كلها . ان الفنان لم يذكر اسما للبطل أو البطلة ، ولم يستغرقه فى رسم ملامحها الخاصة ، ومع ذلك فهما يحفران فى وجداننا تمثالا ضخما لمأساة عصرنا .

اجل ، مأساة العصر الذى يتيح الفرصة كاملة للفتى والفتاة ، فاذا بهما يعيشان شيئا غريبا عن الحب ، شيئا أقرب الى نزوة المغامرة عند الرجل ، واقرب الى الامتلاك الفردى الضيق عنـــد الانثى .. ذلك أنهما لا يطمئنان الى شىء فى هذا الوجود .. قيم الامس تبخر مع العلاقات الاجتماعيـــة الوافدة مع التجـــارب السابقة « للرجل المجهول » فى حيـــاة المرأة ، وتتهاوى ـ تلك القيم ـ مع البناء الذى لم يكتمل وأحضان ذات المايوه الأحمر فى حياة الشـــاب .. اما قيم اليوم فـ « لاشىء حقيقى وثابت ودائم ، ان كل شىء يتغير دون أن يدرى أحد » .

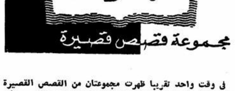
ولا شك أن «صبرى موسى» ـ فى هذه الكلمات وبقية الكلمات الأخيرة فى القصة ـ يبلور موقفا محددا من الأزمة ، هو موقف القلب المذبوح من الفجيعة الحية الدائمـــة ، موقف المسيح الجديد على خشبة الصليب ، لا يملك سوى غفران الخطايا .

جاء هذا الغفران حزينا ملتاعا ينوح على الثمرة الســـوداء المتدلية فى أعماق قلبه ، جاء متارجحا بين الأســـلوب الخاص للمؤلف الذى يعتمد على الفقرات القصيرة المعبرة ، بالاضافة الى خضوع القصة لمقومات النشر الصحفى .

هذا الغفران الدموى ، هو كل ما يقدمه صبرى موسى لمأســـاة عصرنا ، دون أن يعنيه لحظة واحدة أن نفيق على معنى وجودنا ، أو نكتشف دلالة هذا الوجود .

غالى شكرى

***



فى وقت واحد تقريبا ظهرت مجموعتان من القصص القصيرة لكاتبين شابين ، احداهما « حلم ليلة تعب » لبدر نشـــات والاخرى هذه المجموعة التى يتناولها هذا المقـــال واذا كانت

« حلم ليلة تعب » تحاول أن تقول شيئا معينا ، باسلوب معين ، فان « الجدار » تستند هى الاخرى الى بعض المقومات الخاصة

وسيد جاد قصاص واقعى يؤمن بالواقعية ويجاهر بذلك . وليست الواقعية عيبا ، ولكنها تعانى من بعض جوانب الضعف، منها ان واقعيين كثيرين يلتزمون فى قصصهم القصيرة نهايات متفائلة ، بل ان هذا التفاؤل يدفعهم احيانا الى اختتام العمل الفنى بجملة خطابية . ويبدو أن السبب « اللاشعورى » لذلك ان هذا النفر من الواقعيين يحاول التفكير عن بشاعة الجو الذى يرسمه بصدق .

فاما السطور الاخيرة فى قصة « الأيدى الخشنة » لسيد جاد فتبرز هذا العيب . صحيح ان ما حدث فى النهاية يشعرك بان الدنيا ما زالت بخير ـ ولكن لماذا يلح الكاتب فى تاكيد النهاية المتفائلة ، وينهى السطور بنغمة خطابية ؟ ولماذا يختم قصة « رجالة الفرن » باسلوب يذكرنا بالملاحم ؟ « واندفعت المعلمة فى اجراءات فتح الفرن .. وقد حصلت على المال تدفعها عزيمتها القوية ، واخلاص « رجالة الفرن » وارادتهم للحياة .. » ؟ ان الكاتب يظل فى الصفحات الاولى مختفيا ـ وهذا جميل ـ لكنه يظهر هنا فجاة ليعلق بحماس .

ولكن ثمة ظاهرة غريبة .. ان النهايات المتفائلة عند سيد جاد تشيع فى قصص الغير ، أو الآخرين ، اما القصص التى تشتم منها رائحة الذاتية والمعاناة الشخصية فتنتهى برنة ألم . ربما دل هذا على أن المعاناة الحقيقية للمشكلات ، وهى هنا المعاناة الذاتية ، تدل على أن التفاؤل ليس قانونا على طول الخط .

ويكتب سيد جاد قصصه بالفصحى ولكنه يكتشف ، فى أثناء الكتابة ، ان بعض الكلمات العامية تتضمن ايحاءات صادقة تساعده على التعبير عما يريد أن يقوله . لحظتها لا يتردد فى استخدام الكلمات العامية. وهو يدمجها فى السياق الفصيح دون مقدمات . والواقع أن بعض الكلمات العامية التى يختارها كلمات ناجحة ولكنها تحتل الجمل بطريقة غير مشروعة ، دون ان توضع بين الاقواس . والاشارة هنا الى اسلوب السرد لا الحوار .. ومن رأينا انه ما دامت هناك كلمة فصيحة تستطيع ان تقوم بالدور فلا مسوغ لايراد الكلمة العامية .

والذى يقرأ كل قصص المجموعة يعثر على خيط واحد يجمع حباتها حوله . فبين قصة واخرى تتردد نغمة معينة تذكر القارئ انه سمعها فى قصة اخرى من قصص المجموعة . من بين هذه النغمات نغمة التعطل والبحث عن عمل ، وما يستتبع ذلك من خوف من التشرد واحساس بالذنب تجاه الأسرة التى يجب ان يرعاها المتعطل . بل ان هناك تفاصيل بسيطة للغاية،وعابرة، ولكنها تتردد بين قصة واخرى . ففى قصتين من قصص المجموعة يفكر البطل فى أن يهدى لاخته عقدا . فاذا كان ابطال سيد جاد ضحية ظروف مادية فان بعضهم ضحية ظروف معنوية. ففى « الجدار » هوة من الادراك والثقافة تفصل البطل عن اسرته . هو يريد أن يسمع برنامج « كافكا » والاسرة تريد « ساعة لقلبك » ويطارده ذلك الاحساس الذى يتكرر كثيرا فى قصص المجموعة : الاحساس بالذنب ، بانه مخطئ فى حق الاسرة . واذ ذاك يدير البطل المؤشر ، ويجلجل البرنامج الضاحك . ويفرح ، لا لانه حل اشكالا وانما لانه تخلص من وطاة الاحساس بالذنب . ومن النغمات التى تتكرر ايضا : الملل . واسبابه معللة فى القصص ، انه ناجم عن تبرم نفس حساسة برتابة الحياة ، وبالانماط العادية التى فيها ، وتقززها من التفكير السطحى ، والاستغلال ، وحيرتها لانه ليس هناك من يفهمها .

ويهتم سيد جاد بابراز ديكور مسرحيته ، غير انه لا يعتمد ـ فى معظم القصص ـ على التفاصيل الدقيقة التى يسردها على مهل وبعدسة كاميرا . سنكون اقرب الى الصواب اذا قلنا انه يهتم بالجو وهو فى تطبيقه لهذا الاسلوب يترك فى نفسك اثرا انطباعيا ، يتسلل الى وجدانك بطريقة خفية . وبذلك تكتسب قصصه طابعا غنائيا ، لولاه لكانت واقعية بالمعنى الصارم لكلمة الواقعية . ان قصصه تغرينى باطلاق اصطلاح « الواقعية الغنائية » عليها . ويبلغ رسمه « الجو » ذروته فى « عالم جديد » . كل الاشياء التى تتناولها هذه القصة تبدو من وراء غلالة ... المعدية والناس وصبرى والام والاخت والحبيبة والطالبة . وتكاد الاحداث تفتقد من هذه القصة ومع ذلك يقوم « الجو » بدور الحدث فتحس أن فى القصة دراما ، وعقدة .

والكاتب لم يرتب قصص مجموعته ترتيبا زمنيا ولذلك دهشت حين « غامر » وافتتح المجموعة بقصة أغلب الظن انها ضعيفة فى نظر الكثيرين ، وهى « رجالة الفرن » . انها تقف وحدها فى المجموعة ، ولو كان سيد جاد قد توقف عندها وظل ينسج على منوالها لجمد . انها تصور كل شيء من الخارج وترص الشرائح المرئية كل واحدة بجانب الاخرى . وهى تحكى شيئا ، تقصه على القارئ وتجيب على تلك الاسئلة الساذجة: ما الذى حدث بالضبط ؟ ولماذا حدث «بالتفصيل» ؟ وماذا كانت النهاية ؟ ولا يدخل المؤلف فى أغوار أية شخصية مع انالقصص التالية تؤكد ان هذا هو اللون الذى يستطيع سيد جاد أن يبرع فيه . وفى القصة عيب يعانى منه سيد جاد وهو التسرع فى تقديم شخصيات القصة فى اقرب فرصة . فامامك : الريس ، ومخلوف ، وعليوة ، وأم حسن ، وام امام ، وعم حمروش ، والمعلمة نواره ، والابن زقزوق . وفى « الجدار » يقدم لك ، فى صفحتين ، الراوى ، وعواطف ، وحسين ، وعايدة ، ومحمود . وفى « ضياع » تصطدم ، بسرعة ، بتوفيق ، وحسين القهوجى ، وزميله ومرزوق ، والصديقين مصطفى ، وسعيد . هذا الخضوع « للقوائم » يتخطى الاشخاص الى الجماد والحيوان، من ذلك قول المؤلف « وتربى وكبر وقضى عمره الطويل بين روائح العجين والسن والدقيق والعيش ونشارة الخشب .. » وقوله فى « الايدى الخشنة » .. « وما يكاد يتوغل القطار فى الطريق الزراعى .. حتى يمتلئ الجو برائحة الأرض الخضرة والبرسيم والقمح والترع والقنوات والماشية .. » ولكنه استطاع ، بعد أن طور نفسه ، الاستفادة من هذه القوائم ، حين تعرض لعملية تداعى المعانى فى اذهان الشخصيات المتاملة .

ترك الكاتب الطريقة التى كتب بها « رجالة الفرن » واتجه الى تكنيك آخر يتيح له الغوص الى الاعماق القريبة او البعيدة . وبهذا التكنيك كتب قصصا اقرب للتراجم الذاتية ، وقصصا تعتمد على المنولوج الداخلى ، وثالثة تدور فى اللحظة الحاضرة غير انها تستخدم حيلة « الفلاش باك » فتسترجع الماضى ،كما انها تختطف نظرة الى المستقبل . هذه الأزمنة الثلاثة موجودة فى « راجل البيت » التى يؤهلها موضوعهاللبقاء فى ذاكرة القارئ لان معظم القراء من الموظفين مروا بتجربة « أول مرتب » وما تولده من احاسيس . وهى تمتاز بلمساتها الانسانية وبالبساطة المحببة المؤثرة : « وتلاقت نظراتى مع نظرات اختى .. وابتسمنا ولم نقل شيئا .. » ففى لحظات الارتياح تتلاقى النظرات دون ما سبب مباشر ، تتلاقى فى بساطة وحب ، ولا يقول أصحابها شيئا .

وكما تظهر فى هذه القصة المحاسن التى ستتبلور بمضى الوقت تظهر ايضا بعض العيوب التى استطاع المؤلف أن يتخلص بعد ذلك من بعضها . فالحوار فيها ثلجى :

ـ « يكون قدك كده .. »

ـ « انت قبضت النهارده ؟!! »

ـ « بكره أولع للشيخ عبدالله خمس شمعات .. »

انه حوار تقريرى مبتسر ليس فيه دراما . ولكنه تخلص بمرور الوقت من هذا العيب واصبح يكتب حوارا صادقا دافئا :

« انت فاكرنى بنك ، والا يعنى انت فاكرنى بنك .. جرى ايه يا اسطى . » (قلب المعلم !)

غير انه لم يستطع التخلص من الاستطراد فى بعض الاحيان ، والتدخل المفاجئ ، وايراد افكار ناضجة على لسان صبى ، أو آراء متفلسفة على لسان شخص بسيط . قصة « عواطف » تروى على لسان صبى ، وقد نجح سيد جاد فى مواضع كثيرة ـ فى نقل افكار الطفل بصدق وبساطة مؤثرة .

« .. وكنت أعتقد حين أنظر الى وجهها الابيض المورد أنها لا تأكل الا الزبدة والقشدة والمربى والحلويات .. »

ويقف المرء أمام قصص كثيرة مبهورا ، وعندما ينتهى من قراء المجموعة تعلق بذهنه قصص معينة ، منها على سبيل المثال لا الحصر « الايدى الخشنة » ، « حمار عم حسنين » ، « الكرة الكاوتش » ، « عالم جديد » .

ان « حمار عم حسنين » لوحة مؤثرة ، بطلاها حمار وحوذى. والطريف أن فى عالمنا موضوعات أو لقطات معينة يتناولها أدباء كثيرون بصرف النظر عن جنسيتهم أو بيئتهم . من هذه الموضوعات أو اللقطات : طفل محروم مضطر الى القيام بمسئولية الرجل الكبير . يقوم الطفل بهذه المسئولية خير قيام ، غير انه يعيش دائما فى أزمة ، مبعثها ميله الطبيعى الى اللعب . هذه القصة موجودة فى مجموعات « الديك الاحمر » لفاروق منيب ، و « حلم ليلة تعب » لبدر نشأت ، والمجموعة الحالية . ومن اللقطات « العالمية » أيضا وجود حمار (أو حصان) وحوذى . انها موجودة فى « حمار عم حسنين » وفى قصيدة لمحمد الفيتورى مطلعها « أيها السائق رفقا بالخيول المتعبة » .. الخ .. الخ .. هناك اذن موضوعات كثيرة جدا ، غير الحب ، يشترك فيها كل أدب العالم ، وبفضل هذه الجهود تكتسب بعض لقطات الحياة شكل الظاهرة .

والذى يحركنا فى قصة « حمار عم حسنين » نجاح المؤلف فى عملية « التعشيق » . هناك انسجام كامل بين الجو والحوذى والحمار ، وهناك وصف مؤثر : « وتناول العصا وراح بكل ما فيه من قوة يضرب ظهر الحمار ، وتلتقى العصا بقطرات المطر على جانبى الحمار وفخذيه »

ووصف دقيق للغاية : « وبدا كل شىء فى الحمار يتحرك .. رأسه الكبير المتدلى .. أذناه الطويلتان .. وبطنه وأرجله وحوافره التى تضرب المطر على أرض الشارع .. »

اننى أشير هنا الى براعة « تضرب المطر » يقسو عم حسنين على الحمار ، وفى لحظة عابرة يكتشف أن الحمار بات عجوزا ، ولكنه لا يعطف عليه الا بعد أن يتذكر انه هو أيضا قد صار عجوزا . نحن لا نعطف على الغير الا حين نتصور انفسنا فى موضعهم !

وتثبت قصة « الايدى الخشنة » وجودها كعمل فنى ، لا أدب « مناسبات » . هناك أشياء تبقى فى « الايدى الخشنة » بعد التسجيل والتاريخ . صورة عزيزة . لا أدرى لماذا تذكرنى بشخصية المدرسة التى رسمها تشيكوف . ففى قصتها رحلة، وما يشبه الضياع ، وفيها لمحات من تفاؤل عذب مستسلم . وتبقى أيضا براعة سيد جاد فى «تعشيق » الجو مع الخواطر التى تدور فى اذهان المسافرين ، وتلك الجملة الموسيقية التى تتردد آخر كل فقرة ، جملة موسيقية عناصرها دمدمة العجلات وصفير القطار . وفى آخر فقرة فى القصة تتكرر هذه الجملة الموسيقية ولكن بعد أن يكون معناها الكئيب قد تبدل فاصبحت ترمز الى الانطلاق . وقد استخدم المؤلف هذه الطريقة فى « نقرات طبلة » فاللوحة التى تطالعنا فى البداية تودعنا أيضا فى نهاية القصة ولكن بعد أن يكون معناها قد تغير .

وفى « عالم جديد » انتقال الى مرحلة القصص التى كتبت فى أعوام ١٩٦٠ ، ١٩٦١ ، ١٩٦٢ . وتتميز باسلوبها السلس النظيف وكان المؤلف يعانى قبلها شيئا من الركاكة التى تتبدى فى عبارة كهذه « .. قبضت نصف شهر زيادة مكافأة قال لى عنها نائب المدير انه توسط لى فيها ... » ص ١٤ وفى قصة « عالم جديد » يتبلور المونولوج الداخلى ويصبح أداة طيعة فى يد المؤلف . وفى « الكرة الكاوتش » يبرز الاهتمام بالتكنيك ويحس القارىء بـ « الصنعة » .

بعد كل العيوب ، بعد كل الثغرات والهفوات ، تبقى فى المجموعة الفضائل المشار اليها فى سياق المقال ، وتتبلور الاتجاهات التالية ، الجادة :

- استغلال « المونولوج الداخلى » وتداعى المعانى استغلالا نظيفا لا افتعال فيه . والاستفادة من أسلوب «الفلاش باك» والانطلاق من اللحظة الحاضرة الى اللحظة القادمة ، والارتداد الى الماضى من حين لآخر .
- غنائية الاسلوب الذى يعتمد على البساطة ويبتعد عن الزخارف . (واقعية غنائية).
- وجود نظرة تحتضن كل الناس فى حب : الاخيار منهم والاشرار ، لان الاشرار ضحية ظروف ، ولانهم ـ بالرغم من هذه الظروف ـ يتمتعون بفضائل تظهر وقت الازمات .

والكتاب مذيل بدراسة لصبحى شفيق تحت عنوان « هذه القصص » وهذه الدراسة فى أكثر من خمسين صفحة ، وهو رقم كبير للغاية ـ انه يثير هذه القضية الهامة التى تحتاج الى نقاش : هل من الضرورى أن تظهر فى بعض المجموعات القصصية مثل هذه الدراسات الضافية أو أن موضعها الصحيح فى المجلات المتخصصة ، بعد أن تظهر المجموعة بفترة ، حتى نترك للقارىء فرصة يحكم فيها بنفسه على العمل الفنى ؟ وحتى اذا رضينا عن وجود دراسة فما حدودها ؟ أليس من الجائز أن دورها يجب أن يقف عند حد التقديم (كما فعل الاستاذ يحيى حقى فى تقديمه لكتاب « استاذ فى الحارة ») ؟

ولكنا اذا تركنا هذه الاعتبارات كلها وحكمنا على الدراسة فى ذاتها لمسنا فيها الجهد الواضح المبذول ، ومحاولة صبحى شفيق تقديم مفهوم للقصة القصيرة ووظيفتها والرجوع الى أصولها وعلة ظهورها . وهنا يتضح ايمان صبحى شفيق بدور الحركة كعنصر اساسى فى حياتنا وفى حياة الفن ، ولكن من الواضح أن تفسيره لأصل القصة لا يمكن أن يكون التفسير الوحيد . وفى مجال النقد التطبيقى لبعض قصص سيد جاد يتضح اهتمام صبحى شفيق بالذبذبات النفسية ، وعقد صلة وثيقة بينها وبين الشكل ، شكل القصة .

تبقى ملاحظات حائرة : هل صحيح أن كتابنا لم يلتقوا بواقعهم مباشرة الا منذ عام ١٩٤٩ ؟ (ص ١٣٥) هل صحيح انه ليست هناك دراسات كاملة « ولو فى مجلة » للكشف عن عن خصائص يوسف ادريس ونجيب محفوظ ويحيى حقى والبدرى ؟ (ص ١٥٣) هل يمكن أن يقال عن قصص عبد الرحمن فهمى انها « محاولات تتسم بالجرأة الكبيرة . فى اقتحام الواقع » ؟ (ص ١٥٤) وماذا يقول عنا الادباء الكبار ياصبحى عندما يقرءون : « ومن يرد تتبعهم ، فعليه أن يتابع ثلاثة برامج يذيعها لى البرنامج الثانى فى برنامج مع الأدباء » ؟ (ص ١٨٥) .

محمد عبد الله الشفقى

***



ظهر حديثا ضمن مجموعة « كتاب ونقاد » التى يصدرها تشارلس سنو وشقيقه دايتشنر كتاب عن يوجين ايونسكو . وايونسكو يعتبر كزميله صامويل بيكت رائدا من رواد المسرح الجديد الذى يسمى الآن فى فرنسا « مسرح الطليعة

« Le théâtre de l'avant garde » والكتاب أول دراسة كاملة عن هذا الكاتب الذى استطاع أن يحطم كل المفاهيم المتوارثة عن المسرح وامكانياته وحدوده وأصوله . والكتاب يتبع أسلوب هذه المجموعة نفسه اذ يقدمه استاذ متخصص فى الموضوع هو ريتشارد كو استاذ الادب الفرنسى بجامعة ليدز . وتراعى هذه المجموعة تبسيط المادة بصورة لا تنفر منها القارىء الذى يريد التعرف على هذه الشخصيات الحديثة كما تراعى الدقة العلمية فى الهوامش . ولعل من أهم ما بالكتاب تلك القائمة التى تشمل بيانا بكل أعمال ايونسكو وكل ما كتب عنه فى المجلات والكتب وكذلك أسماء بعض الكتب التى صدرت عن كتاب مسرح الطليعة أو عن المسرح نفسه .

والكاتب يركز اهتمامه على شرح مسرح ايونسكو فيحلل هذا النوع الغريب من المسرح بطريقة منطقية سليمة ويسوغ ما قد يبدو شاذا ـ بل فى بعض الاحيان جنونا ـ من كتاب هـــذه المدرسة عامة وايونسكو خاصة .

وذلك فى محاولة لشرح الترابط التام بين هذا الشـكل المسرحى الجديد ، الذى قد يبـدو فى أول الأمر فوضى شكلية تامة ـ وبين المضـمون النفسى والفلسفى لهذه المدرســـة الجديدة .

فى أول فصل من فصول الكتاب يحـــاول الكاتب أن يشرح « المسرح الجديد » على ضوء نظرية ايونسكو فى المسرح . لقد كان المسرح السائد قبل مدرسته هو المسرح الواقعى . ويقول ايونسكو أن تعبير « المسرح الواقعى » يناقض نفسه . فالمسرح فى ذاته عملية ايحاء فنى والمسرح الواقعى مبنى على مهـارة الكاتب فى أن يوحى للجمهور بان ما يراه أمامه من واقع حياته. ولكن ايونسكو يرى أن المسرح الواقعى يحد نفسه بالواقـــع الخارجى للحياة وهو يعتقـــد أن هذا الواقع ليس الا جزءا محدودا جدا من واقع الانسان ، بل انه تشويه كبير لهـــذا الواقع . اذ أنه يركز على الجزء غير المهم من الحياة ويتـرك الجزء الأهم . وفى ذلك يقول ايونسكو :

« ان الواقعية لا تستطيع أن تضم الواقع كله . انها تخضعه لعملية انكماش ، تهذبه وتقدمه فى صورة كاذبة . ان الواقعية لا تدخل فى اعتبارها الحقائق الاساسية فى حياة الانسان ... ان الحقيقة تكمن فى أحلامنا وخيالنا »

فالحقيقة الأساسية هى أحاسيس الانسان الداخلية هىواقعه النفسى وليس ما يحيط به من حياة مادية ملموسة .

وايونسكو لا يقف هذا الموقف من الواقع الخارجى وحده ، بل يشاركه فى هذا الموقف كل أصحاب مدارس النحتوالتصوير والرسم الحديث . ان الفن الحديث ومدارسه المختلفة تبحث عن الحقيقة الدفينة التى تكمن وراء الحقيقة الظاهرة . لذلك نجد فى مسرح ايونسكو كثيرا من خصائص المدرسة السيريالية ، وأهمها الاعتماد على الاحلام . فهذه المدرسة تدعى أنها تتـرك الحلم يسرح بالفنان فيشكل الصورة التى يرسمها . وايونسكو يقبل عالم الاحلام كنقطة ابتداء لعمله ، ولكنه يرفض أن يقبل غموض الحلم وفوضى الشكل الناتج عنه ، فهو يريد «الوضوح» بجانب حقيقة الحلم . فيبدأ من الحلم ولكنه يهذبه ويشكله بوعى وارادةلخدمة الغرض الفنى .

ولقد وجد ايونسكو فى المدرسة الفلسفية التى تطلق على نفسها اسم مدرسة الياتافيزيكا Pataphysics ضالته المنشودة وهى مدرسة متفرعة من أصحاب مدرسة « العبث »

انها مدرسة تنكر العلم الطبيعى المبنى على المنطق لان هـــذا العلم لا يشرح الا المتكرر من ظواهر الطبيعة المادية وهذا هروب من حقيقة العالم . اذ أن العالم تحركه قوى لا منطقية لا يمكن تفسيرها بقانون عام وما يفسره القانون هو الظاهرة المـادية التى هى جزء تافه من حقيقة الكون واسراره .

وكان لابد من شكل آخر للمسرح يعبر عن هذه الحقيقة فثار ايونسكو على المسرح الواقعى كما ثار على التمثيل الواقعى . ولقد ثار على هذا من قبله « برخت » الذى أخذ يطلب من الممثل ان يمثل فعلا ولا يحاول ان يقنع الجمهور بأن عواطفه حقيقية لأن ذلك يميع القضية التى يتحدث عنها برخت فيجعلها قضيةفردية فى حين أنه يريدها ان تصبح عامة . أما ايونسكو فقد لجـأ الى طـريقـــة الدمى « الاراجـــــوز » فكل شىء جائز فى عالم « الاراجوز » ، ولما كان يبحث عن وسيلة لتوصيل مفهومه عن اللامعقول واللامنطقى ، فقد وجد فى هذا الفن الشعبى ضالته المنشودة . على الممثل اذن الا ياخذ نفسه اخذا جـديا ، بل يحاول أن يكون شعبة من الاراجوز .

المهم أن كل ما كان ينشده ايونسكو فى بحثـــــه عن المسرح الجديد مسرح يستطيع من خلاله أن يتخطى الحقيقة المادية وأن يعبر عن الحقيقة الكبرى التى تكمن وراء الحقيقة الظاهرة ـ حقيقة النفس البشرية ـ حقيقة الاحلام ـ حيث لا منطـــق ولا عقل .

ونتيجة لهذا المفهوم للانسان وللحياة اخذ المسرح الجـديد يتخذ صفات معينة .

فازاء فقدان المنطق يصبح العالم عبارة عن ظواهر متتابعة لا صلة بينها « عالم من المصادفات التى لا تنتهى » فى مثل هذا العالم لا نجد معنى للتجربة . ان آية ظاهرة يمكن ان تعلل بآلاف الاسباب . كل شىء جائز ، اذن كل شىء جديد أى لم يحـدث مثله من قبل . ان قراءة الجريدة اليومية حدث تحـوطه كل الغرابة وكأنه تفتت القنبلة الذرية . هذا من ناحيـــة ، ومن ناحية أخرى ما دام لكل شىء هذه الجدة يصبح تحول انسان الى حيـوان أمام المتفـرج حـدثا لا يختلف فى جوهـره عن قراءة الجريدة اليومية

وبفقدان مفهوم التجربة تفقد الذاكرة . وكثير من شـخصيات ايونسكو تصاب بفقدان الذاكرة ..

الزوج : انى أسكن فى شقة نمرة ٨ بالدور الخامس .

الزوجة : يا للعجب ! يا للعجب ! يا للمصادفة الغريبة ! أنا أيضا أسكن فى الشقة نمرة ٨ بالدور الخامس .

الزوج (بتفكير عميق) : يا للعجب ، يا للعجب ، يا للعجب. للمصادفة الغريبة .

ونتيجة حتمية لذلك يبطل المفهوم الكلاسيكى للشخصية فما دامت التجربة لا تتكرر ، اذن فليس لنا موقف من الحياة ـ ولا منطق وراء أية شخصـــية وتصرفاتها . يقـــول ايونسكو : « ان التناقض هو أساس الشخصية » . بل انه يذهب الى أبعد من ذلك فيقول انه ليس هناك شىء اسمه الشخصية ان الفردية تفقد . فنرى الشخص الواحد يلبس شخصيات أخرى فى المسرحية فتتغير ملامحه ـ وقد يصبح أنثى بعد ان كان ذكرا، ويتغير عمله ومركزه الاجتماعى ثم يعود الى أصله او لا يعود .. ما دام ليس هناك منطق ، وما دامت الحقيقة الكبرى هىاحساس الشخص فى هذه اللحظة وفى هذه اللحظة فقط . فحين أحس أنى ملك أصبح كذلك ، وحين احسن أنى متسول أصبح كذلك وهكذا ـ فالفرد ليست له ديمومة .

ويترتب على ذلك أيضا موقف الكاتب من الزمن . ان عمـر الانسان ليس ثابتا . ان احدى الشخصيات فى تمثيلية«القتلة» تقول : « قد أكون بلغت الستين أو الثمانين .. كيف لى أن أعرف أن الزمن مسألة شخصية بحتة » وفى مسرحية « الفتاة التى يبحثون لها عن زوج » تؤكد الأم أن عمرها ٣٩ ســـنة ثم تضيف « ولكن لما كانت مدينة لنا بثمانين سنة فذلك يجعل عمرها ١٣ سنة » .

فما دامت اللحظة هى كل شىء ليس لها ماض ولا يترتب عليها مستقبل فقد أصبح الزمن لا وجود له . ففى مســــــرحية « فى انتظـــار جودو » لبيكت نجـــد الشخصيتين الرئيسيتين تنتظران « جودو » الى ما لا نهاية وفى مسرحية « المغنية » لايونسكو تدق الساعة ٢٩ دقة .

ان الانسان يخرج بعد قراءة هذه المسرحية وقد سيطر عليه احساس بوجود كابوس فى العالم الذى نعيش فيه ، فايونسكو قريب فى مسرحياته من كافكا فى قصصه .

ومن اهم ما يميز مسرح فلسفة العبث ذلك التفكك اللغوى الذى تكتب به المسرحيات . ولكن ايونسكو يقول ان اللغة لا تستطيع ان تنقل الينا الا المعانى المادية . يقول ايونسكو انه حين بدأ يتعلم اللغة الانجليزية بدأ عن طريق كتاب للمحادثة . وصعق للعبث الذى يقوله الناس فى هذا الكتاب ، ولكنه سرعان ما تنبه الى ان ٩٩٪ من احاديث الناس لا تخرج عن هذا العبث . لقد ابتذلت اللغة واصبحت عاجزة تماما عن توصيل شىء من الحقيقة الكامنة .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فامكان توصيل ما يدور فى نفس انسان الى نفس انسان آخر عملية عقيمة . لقد كان تشيكوف يقول بهذه الحقيقة اذ كان يؤمن بان كلامنا لا يرى الا نفسه فكان يجعل الشخص يتكلم بما يدور فى نفسه وحين يرد الآخر لا يرد فعلا على الاول بل يتحدث بما يدور فى نفسه هو وهكذا فلا حديث ولا تجاوب وذهب ايونسكو بهذه الملاحظة الانسانية الى آفاق فلسفية .

الخادمة : لقد أمضينا وقتا طيبا . ذهبت الى السينما مع رجل وعندما خرجنا ذهبنا لنشرب كأسا من الكونياك وبعض اللبن ثم قرأنا الصحف .

السيدة : أرجو ان تكونى قد امضيت وقتا طيبا وذهبت الى السينما مع رجل وشربت بعدها كأسا من الكونياك وبعض اللبن.

لقد اصبح عدم التفاهم هو الاساس . ان الفرد لا يمكنه ان يحس بما يحسه غيره فتظهر هذه الحقيقة بصورة كاريكاتورية كفن الاراجوز .

ولو ان فلسفة ايونسكو وقفت عند هذا الحد لظل هناك شىء اسمه الحقيقة وهو الحقيقة النفسية ولكن يبدو ان ايونسكو يريد ان ينكر حتى هذه الحقيقة فاذا كان العالم الخارجى حقيقة زائفة والعالم الداخلى حقيقة كاملة كان هناك شىء يستند اليه الفرد ولكن المأساة هى انه حتى هذه النفس قد تكون زائفة — ان فلسفة العبث ليس لها قرار . يقول ايونسكو فى مقال له بعنوان ((نقطة البداية)) :

هناك حالتان من الوعى أبنى حولهما مسرحياتى .. احداهما احساس بالفراغ التام والاخرى احساس بالوجود الزائد ..

ما معنى ذلك ؟ معناه ان فى قرار النفس الفراغ وفى الحياة الخارجية المادية الزيادة والفائض . لذلك فهو لا يجد معنى لاى شىء فى الوجود . ولكن لماذا يكتب اذن ؟ لان محاولة فهم ((اللامعنى)) هو العمل الوحيد الذى يحمل اى معنى — لذلك فمسرحياته هى الشىء الوحيد الذى يحمل معنى ، لانه من خلالها يحاول ان يفهم ((لا معنى)) الوجود .

فالفن هو العمل الوحيد الذى يجد فيه الانسان معنى ولا يعنى ذلك انه يهرب من الحياة ويتحاشاها ولكنه يحتج على نوع الحياة التى نحياها :

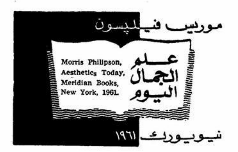
« انى فعلا أشعر ان الحياة كابوس مؤلم لا يحتمل . انظر حولك تر الحروب ، والمآسى والكراهية والظلم ، والموت يتربص بنا من كل جانب .. ان هذا فظيع » .

وهو — وان كان لا يلتزم موقفا سياسيا — سببه ان المجتمع الاشتراكى لن يكون الا باكتشاف مجتمع يقوم على اساس الالم الانسانى المشترك ورغباتنا الدفينة الاساسية وليس هناك سياسة معينة تمد بانهاء الم وحدة الانسان وعطشه الى المفاهيم المجردة وخوفه من الموت .

ولعل الضعف الوحيد فى الكتاب انه اكتفى بتسويغ كل خاصية من خواص هذا المسرح من غير ان يتناول تحليل مسرحية واحدة لنرى كيف تتفاعل تلك العوامل والخصائص لتكون عملا فنيا متكاملا . وهذا يرجع ولا شك الى الصعوبة التى تتضمنها « مسرح العبث » بحيث وجد الكاتب نفسه مرغما على ان يزيل العقبات الاولى التى تقف فى طريق القارىء عندما يواجه كتابا من كتب ايونسكو ، ويقنعه بان مثل هؤلاء الكتاب لا يعبثون بل يرون ان المسرح هو المحراب الذى يجب على الانسان ان يواجه نفسه فيه وهذه خطوة يجب ان تتخذ قبل ان نبدأ دراسة كل مسرحية بمفردها — يجب ان نقبل مبدأ المسرح الجديد ، وبعد ذلك يأتى دور تقويم الاعمال الفردية فى نطاق هذا المسرح . لذلك اهتم الكاتب بمحاولة تقريب هذا المسرح الى الاذهان واعدادها لتقبله .

هدى حبيشة

***



كتاب ((علم الجمال اليوم)) عبارة عن مجموعة مقالات جمعها موريس فيلبسون لكتاب من الشرق والغرب تختلف مشاربهم الفنية واتجاهاتهم النقدية . ويجمع تلك المقالات المتباينة هدف واحد هو القاء الضوء على علم الجمال اليوم ، وما وصل اليه مفهومه فى العصر الحديث . ويقسم فيلبسون هذه المقالات الى مجموعات تتناول كل مجموعة جانبا معينا من النظرية الجمالية وعلاقتها بجانب فكرى معين . فمجموعة تتناول علاقة الفن بالاهداف الثقافية . وثانية تتناول الاسلوب وثالثة تعالج علاقة الفن بالمعرفة وهكذا .

وفى المجموعة الاولى يوضح لنا الاختيار وجهة نظر فيلبسون فى ان الاعتماد على الاسس الفردية فى تقويم الاعمال الفنية يؤدى حتما الى تفسيرات وشروح شتى للموضوع الواحد ، وذلك حينما تكون الفلسفة الاجتماعية للفن هى الخط الاساسى الذى يحدد ان مناقشة للنظرية الفنية ، فثقافة عصر معين ومكان معين هى التى تغلف الفنان وعمله وقارئه على السواء . ويستشهد فيلبسون على تباين التفسير للموضوع الواحد باربع مقالات تبين كل منها وجهة نظر تعتمد على المكان والزمان اللذين يعيشهما الكاتب .

ففى المقالة الاولى يتساءل جاك بارزون Jacques Barzun وهو استاذ فى التاريخ بجامعة كولومبيا : ما ماهية الفن الذى يتطلبه المجتمع الديمقراطى ؟ وحينما يجيب على هذا السؤال تتضح وجهة نظره البرجماتية فى تقبله لحقيقة وجود التفاوت فى الاذواق ، وفى تركيزه على ما يستطيع الفن تحقيقه لا على ماهيته ذاتها . وهو يرى ايضا ان هناك ثلاثة عوامل تحول دون تحقيق نظرة سليمة مناسبة من جانب المجتمع الديمقراطى للفن ، ويسميها المطلقات الثلاثة :

١ — القول بان الفن لابد ان يخاطب ابسط العقول وانضجها .

٢ — الاعتقاد بان هناك قائمة يوافق عليها المجتمع ، تتضمن افضل الكتب واللوحات والسيمفونيات

٣ — ان على كل فرد ان يصبح ذواقة متحمسا للفن ..

ويختلف ((بارزون)) مع هذه المطلقات قائلا بان الفن قد يعنى الشىء نفسه لكل فرد ، ولكنه يعنى ايضا فنا مناسبا للاذواق المختلفة . ويرى ان هذه المطلقات هى التى تتسبب فيما نراه من محاولات للحكم على عمل فنى بانه اخلاقى او غير اخلاقى ، وفى رأيه ان من الخطأ ان نقيس الاعمال الفنية على اسس

اقتصادية او اجتماعية او شعوبية ، فالمذهب الوحيد الذى يتفق مع طبيعة المجتمع الديمقراطى هو المبدأ الذى يهيىء لكل فرد فرصته فى ان يجد الوجهة الملائمة . وهنا يتضح اللون البرجماتى للنظرية . ولكن هذا لا يعنى اختفاء المعايير والمقاييس النقدية ، ولكنه يعنى النقد القوى لنظرية التحكمية الجافة والاطلاق الأعمى .

اما نيقولاى شاموتا Nikolai Shamota استاذ فقه اللغة الروسى فهو يختلف صراحة فى مقاله « حول الأذواق فى الفن » مع مقالة بارزون . اذ أن شاموتا يتبنى العناصر المطلقة الثلاثة التى هاجمها بارزون . ولكى نفهم موقفه يجب أن نشير اولا الى انه يؤمن باننا نستطيع ان نقلل من الاختلافات الذوقية حتى نصل بها الى قضايا اجتماعية معينة ، لأن القضايا الاجتماعية فى بساطة لا تتعدد بتعدد الأذواق الفردية . والفن فى هذا المفهوم ، شأنه شأن أى نشاط اجتماعى آخر ، الفرض منه تحسين الحالة الاجتماعية . فالفن يحدد الأذواق والاتجاهات الاجتماعية التى تتحكم فيه بدورها . « ان الفن لا يستطيع أن يحدث أثره الا اذا كان قائما على الرغبات الجمالية العريضة للشعب ، تلك الرغبات التى تمخضت عنها تجاربه الاجتماعية » . ثم يقول شاموتا بعد ذلك . « فنظرة المجتمع للفن تحدد له مكانه فى المجتمع ، وفى حياة الناس ، ثم انها تحدد له موضوعه » . ان للفن على هذا الاساس ، دوره فى الصراع الايديولوجى . وهذا يؤدى بنا الى المذهب الفنى فى المعسكر الشرقى أى الواقعية الاشتراكية ، والفن فى نظر شاموتا يقوم بنشر محتوى معين ، ومضمون معين اى انه وسيلة لتحقيق الثقافة الموحدة

اما لويس كرونبرجر Louis Kronenberger الناقد المسرحى لمجلة التايم منذ عام ١٩٣٨ فيتحدث فى مقاله « أمريكا والفن » عن مثالب ما حققته امريكا فى ميدان الفن . وتختلف وجهة نظره عن وجهة النظر الروسية الشرقية لأنه يبرهن على أن الفن فى أمريكا لا يقوم بالوعظ او بمحاولة تحقيق نمط ثقافى معين . ولكنه يعوض نقص الاتفاق حول مثل هذا النمط .

والمقالة الاخيرة فى هذا الباب هى مقالة « النظرية الفنية فى اسيا » كتبها اناندا . كوماراسوامى Ananda K. Coomaraswamy احد المستشرقين العظام فى الفترة الأخيرة . ولد فى كولومبو فى سيلان عام ١٨٧٧ ، وتلقى تعليمه فى انجلترا . وقد بدأ فى الكتابة على نطاق واسع منذ عام ١٩٠٦ . ومن أشهر كتبه : « تاريخ الفن فى الهند وأندونيسيا » ، و « الفلسفة المسيحية والشرقية فى الفن » و « الهندوكية والبوذية » .

يقرر الكاتب فى اول المقالة أنه فى وقت ما حدث التقاء بين الفن الشرقى والفن الغربى . ولكن اهتمام الفن الغربى بالسطوح جعل من الصعب على المفكر الغربى أن يفكر على أساس الوحدة ومن ثم ان يتفهم الفن فى اسيا . ولكنه يرى بارقة امل فى التطور الرياضى للعلوم الغربية من جهة ، وتوغل الفكر والفن الاسيويين فى اوربا من جهة اخرى مما يؤدى الى امكانية تقويم الفن فى آسيا على أسس جديدة . وعلى هذا التفاهم بين وجهتى النظر الشرقية والغربية فى مجالات الفكر والفن يتعلق سلام العالم الى حد كبير .

وكوماراسوامى اذ يتحدث عن الفن فى آسيا يعتمد أساسا على مصادر هندية وصينية مركزا الى حد كبير على الهند لأن علم الجمال هناك طور بصورة اوسع منها فى الصين حيث يضطر الكاتب الى استخلاص ما يقوله عنه من اللوحات والأعمال الفنية ذاتها لا من نظريات وافكار نادى بها فلاسفة ومفكرون . كما يحاول طوال المقالة أن يقارن بقدر المستطاع بين الفن فى اسيا والفن الأوربى فى الحقبتين المسيحية والمدرسية

ولكن ما الفن ، وما القيم الفنية فى اسيا ؟ ان عنصر الشكل فى اسيا يمثل مجهودا فكريا خالصا ، فالمصور مثلا يبدأ بان يستبعد بطرق شتى تنبع من ممارسته لليوجا كل عوامل التشتيت ، والصور الحية ثم يأخذ فى اصرار مستغرق فى تصور شكل الملاك او المظهر الالهى . او بعبارة اخرى « يرسم » الفنان هذا الشكل لنفسه كما لو كان يراها من بعيد ، يرسمها على المدى البعيد من السماء حيث كل النماذج أو المثل الفنية ، ويرسمها على المدى القريب من تجاويف قلبه فى البؤرة العامة للرائى والمرئى . وهو المكان الوحيد الذى يمكن أن تحدث فيه التجربة الحقيقية . فالمعرفة الحق اذن تظهر فى فراغ مثالى وكأنها انعكاس أو حلم ، ولكى يتم هذا لابد أن يتفحص الفنان الصورة تماما حتى لو كانت تمثل احد افراد الجنس المغاير ، اذ ان الفروق السطحية تختفى فى الاندماج الفنى. وهذا الشكل الذى يتصوره الفنان ويضعه نصب عينيه أطول مدة ممكنة هو النموذج الذى يبدأ فى نحت التمثال او رسم الصورة او اى عمل فنى اخر على غراره .

والمبدأ الفنى هنا هو ان المعرفة الحق بالشىء لا تاتى عن طريق الملاحظة الحسية أو تسجيل الانطباعات . ولكنها تصبح ممكنة فقط حينما يلتقى العارف والمعروف ، الرائى والمرئى فى عملية تعلو على التمييز . فلكى يصير المرء ملاكا لابد أن يصبح هو ذلك الملاك . « أن كل من يعبد الها غير نفسه قائلا : هو شىء وأنا شىء آخر ، بعيد عن المعرفة » . فالعملية اذن بالنسبة للفنان هى أن يضع اختياره مؤقتا تحت منظار التركيز والانتباه وفى هذا نجد أنفسنا نقترب من لغة اليوجا الى حد كبير ، فحينما نرى نقصا فى جمال الصورة التى انتجها الفنان لا يرد ذلك اطلاقا الى نقص أو عيب فى الملاحظة الحسية ، وانما يرد الى نقص فى التركيز . ان الفنان يرى الأشياء التى يرسمها حوله كل يوم فى عالم الحواس ، ولكنه لا يبدأ عملية الخلق الفنى الا حينما يركز فقط . وهنا يلتقى الفن فى آسيا مع الفن الأوربى . فدانتى مثلا يقول « أن من يرسم شكلا لا يستطيع ذلك اذا لم يستطع أن يكون هو ذلك الشكل . وفكرة اليوجا عن التركيز لا تنسحب على لحظة الحدس intiutim وحدها ، بل تنسحب ايضا على لحظة التنفيذ . فصانع السهام « لا يحس بشىء خارج عمله حينما يكون مدفونا فيه » الاصول الفنية اذن موجودة فى السماء ، فى عالم المثل حيث يقوم الفنان بزيارتها من آن لآخر ، سواء عن طريق التركيز الارادى أو عن طريق حلم. وفى الحالتين تتحقق له الرؤيا ، ليعود بعدها الى الارض ينتج النمط الذى رآه

الفن فى الهند والصين اذن يقوم على أسس مثالية ولكن ما الفرق بين التشابه والمحاكاه ؟ وما طبيعة النماذج او المثل فى الفن الآسيوى . ؟

دعنا نتحدث أولا عن التمثيل والمحاكاة . لقد قيل فى أكثر من موضع أن التمثيل عنصر أساسى فى الرسم ، وجرت العادة على ترجمة كلمة تمثيل representation على أنها تشابه . وربما كانت تعنى هذا ، ولكن الواضح أنها تعنى « تطابق عناصر الشكل والتمثيل فى الفن » . وهناك بعض الاقوال والفصائح التى تعرف الفن على أنه محاكاة للطبيعة مثل قول أحد المفكرين الصينيين : « شكل طبقا للطبيعة » . أما فى اليابان وسيام فيؤكد بعض المفكرين أن فنى الرقص والموسيقى عبارة عن محاكاة خالصة .

ومع هذا فنحن لا نفترض أن الفن الآسيوى يحاول تحقيق الكمال باقترابه من عالم المثل بقدر المستطاع . لان فى هذا الافتراض الخطأ كله ، فمن التجنى على سلطة التجربة والحياة ذاتها أن نذهب الى ان الفن فى هذه المنطقة يصور عالما مثاليا بمعنى الكلمة أى بمعنى انه يصور عالما على غرار ما نرجوه وما نحلم به ، فالفن فى آسيا مثالى بالمعنى الرياضى : فهو مثل الطبيعة ، مثالى لا فى مظهره ولكن فى تركيبه .

ويجب أن ندرك أن الناحيتين الذاتية والموضوعية من وجهة النظر الميتافيزيقية والمدرسية الهندية لا تمثلان ناحيتين لا يمكن التوفيق بينهما ، أى اننا لا نستطيع أن نعتبر ناحية منهما واقعية على حساب الأخرى . فالحقيقة توجد حيث يلتقى

المحسوس بالمفهوم ، ولا يمكن التفكير في وجودها مستقلة ، خارج المعرفة او الرؤيا منفصلة عنهما ، بل على اعتبارها تلك المعرفة وتلك الرؤيا ، أى في الحدث فقط . وهذا ما يرمى اليه أرسطو في قوله باندماج الروح العارفة بما تعرف ، أو ما يرمى اليه القديس توما في قوله : ان المعرفة ممكنة طالما كان الشيء المعروف في داخل العارف » وهذا يتنافى أساسا مع مفهوم المعرفة على أنها شيء منفصل عن الوجود .

وحينما نتحدث عن التمثيل في الفن الهندى لا نعني الطبيعة أو التوضيح السطحى ، فالفكر الهندى لا ينظر الى الملاحظة الحسية على أنها مجرد محك ، بل على أنها خامة لنظرية .

التمثيل اذن يعنى التشابه ، والتشابه بين الشيء وما يمثله لا يمكن أن يكون الا مثالا ، فما يحاكيه التمثيل في الشيء هو فكرة الشيء او جنسه وما يمكن ادراكه عقليا . فليس التمثيل محاكاة لمادة الشيء كما تدركها الحواس . فهو ليس ـ كما يتصور الكثيرون ـ متصلا بالظاهر فحسب ، ولكن التمثيل يعنى وجود خصيصة معينة داخل العمل الفنى ذاته ، وهى تطابق العوامل الفكرية والحسية فيه ، أى تحقيق اتفاق بين المفهومات الفكرية والمدركات الحسية ، أى اندماج المحسوس بالمفهوم .

ففى المسرح الهندى يعتمد العرض على أربعة عوامل أساسية : الايماءات ، والحوار ، والملابس ، وملاءمة الممثل بصورة طبيعية لاداء الدور الموكول اليه ، والعوامل الثلاثة الأولى تقليدية الى حد كبير ، اما فيما يختص بالعامل الرابع فيقوم الماكياج والقناع بتغيير مظهر الممثل وزيادة على ذلك ، تنص الدراسات الهندية على الا يندمج الممثل في دوره اندماجا يجعله ينسى الدور الذى يقوم به جسمه على خشبة المسرح والذى لا يتعدى ان يكون مماثلا لدور العروس في مسرح العرائس ، ويندمج في العواطف التى يمثلها ، ثم ان اظهار عواطفه هو لا يعتبر من الفن في شيء .

اما بالنسبة للصينيين فان الاشكال الطبيعية هى التى تستخدم في التعبير عن الفكرة في عقل الفنان ، او عن الروح العليا المقدسة ، أو عن نسيم الحياة ، وهم يقولون « مثل الروح العليا عن طريق الشكل الطبيعى » .

أما مسرح النو Nô اليابانى فهو يلمس القلوب باستبعاده للتمثيل والغناء والرقص والحركة السريعة . وهو في هذا أقل الأشكال المسرحية طبيعية في العالم .

ومن الضرورات الهامة في الخلق الفنى ما تسميه الابحاث الهندية بالمقياس Premâna فنظريات المعرفة في الهند لا تنظر الى التجربة الحسية على أنها مصدر الحقيقة ، بل ان مصدرها نموذج مدرك من الداخل « هو الذى يعطى المعرفة شكلا ، وهو الذى يسببها » على شرط واحد وهو الا تتعارض مع هذه التجربة ، من هنا يمكننا القول بأن فكرة المقياس Premâna تعنى وجود مثل قد تدفعنا في بداية الأمر الى مقارنتها بمثل افلاطون والمذاهب الأوربية المأخوذة عنه . ولكن بينما تعتبر المثل الافلاطونية مطلقة ولا تنعكس الا في الظواهر ، نجد أن المثل الهندية لا تنفصل عن العالم المحسوس . فالمثل الهندية لا تنعكس آليا في الظواهر ، ولكنها تمثل المبادىء التى تفسر تلك الظواهر على أساسها ، تماما كما يؤدى مفهوم اقصر مسافة بين نقطتين الى وجود مستقيم محسوس .

وكما يظهر الفن في قواعد السلوك ، ومبادىء التفكير في علم المنطق ، فان « المقياس » الجمالى يظهر في القواعد التى تلائم كل ضرب فنى . ويعتبر الفن الذى يراعى هذه القواعد فنا جميلا . وقد يتساءل البعض : فيم الحاجة الى هذه القوانين ؟ الحقيقة ان الانسان ليس مجرد حيوان يتصرف بالفريزة ، ومع هذا فلم تحقق له طبيعته البشرية الكمال بعد ، فهو لم يستطع الى الان تحقيق الاندماج بين الباطن والظاهر ، بين التفكير والسلوك ، أى انه لم يصل بعد الى حياة تمكنه من التصرف دون قواعد وانظمة . وهناك القواعد او

المبادىء الستة الشهيرة التى وضعها Hsief Ho في القرن الخامس لفن الرسم :

١ ـ تصوير حركات الروح في حركات حية .
٢ ـ تجسيم العظام بالفرشاة .
٣ ـ تمشى الشكل مع الموضوع
٤ ـ توزيع الالوان واستخدامها على حسب طبيعة الضرب
٥ ـ تحقيق البناء الصحيح
٦ ـ الرسم تبعا للمتوارث من تقاليد

والمبدأ الاول ذو صبغة ميتافيزيقية تلون بقية المبادىء . وحينما يذكر المبدأ الثانى كلمة العظام يعنى تجسيم الشخصية لا مجرد رسم مظهرها الخارجى . والثالث والرابع يشيران الى ضرورة استخدام الالوان كوسيلة للتمثيل ، ويعنى الخامس تناسق اجزاء الموضوع على حسب علاقاته الطبيعية ، والسادس تقليد الروائع القديمة والتمسك بالقواعد التلقيدية

ولكن هل تعنى هذه القواعد او المبادىء تعارضا مع التلقائية التى يرد ذكرها في هذا المذهب ؟ لا ، لان المبدأ عند « سانت أوجستين » هو : « أخلص لله ثم افعل ما شئت . » فنحن لانجد عند الفنان انفصالا بين الذات وغير الذات ، وهو في هذا حر في اتيان ما يشاء .

فكل الفنون اذن تحاول الوصول الى درجة من الكمال لا يتم عندها التوفيق بين عناصر الشكل وعناصر التصور فحسب ، بل يتحقق الاندماج التام . وهنا يحس المرء بأن هناك ما يبرر قول بعض مفكرى الاسلام بان الفنان الحق هو الله . وهو المبدأ نفسه في المذهب المدرسى المسيحى ، فالقديس توما يقول «فكما يرد اعطاء الشكل للعمل الفنى الى الشكل في عقل الفنان . فان اعطاء الشكل لكل مخلوق يرد الى مشيئة الله . » وربما استطعنا هنا ان نتحسس العلاقة بين الخلق والدين وكيف يكتسب الخلق صبغة مقدسة .

والفنان ، في حريته ، يستطيع ان يحقق هذا الكمال . ولكن يجب ألا نذهب معه الى مدى تمجيدها وتعظيمها على حساب القواعد والانظمة . فتمجيد الانفصالية والتمرد لا يمكن اعتباره الا كما يراه بعض الأديان : كفرا والحادا . فالتلقائية لا تعنى التمرد المقصود او الانفصالية المتعمدة ، وهى لا تعنى التعبير الذاتى في قليل او كثير « ويجب اعتبار القواعد وسيلة تستعين بها التلقائية ، طالما كان بامكاننا تحقيق هذه التلقائية ، لا مجرد نوع من القيود . » وكلما حاول الفنان ان يجمع بين النظام والارادة ، قل احساسه بالقواعد واصبح الحدس والأداء جانبين متزامنين . « ان جوهر الفن هو ان يعيد النظام الى تنوع الطبيعة ، وعلى هذا فهو يعد كل المخلوقات للعودة لله » .

وينتقل الكاتب بعد هذا الى مشكلة من اهم مشكلات النقد الحديث ، وهى تناول العمل الفنى من داخله لا من خارجه ، على أساس قيمه هو لا على اساس قيم اخرى مهما كان نوعها . ففى رأيه « أن الفن الحق ، الفن الخالص ، لا يحاول أن ينافس كمال العالم ، لانه كمال لا يمكن الوصول اليه ولكنه يعتمد كلية على منطقه الخاص به ، ومعاييره هو التى لا يمكن قياسها على معايير للخير والشر تطلق في مجالات النشاط الاخرى . « فلو شاهد المرء صورة لها أكثر من رأس فسوف تساعده قوانين الطبيعة على التيقن من صحتها او زيفها . ولكن استجابتنا لخصائصها الحيوية ، وللطابع المميز لها سوف يمكننا من الحكم عليها على أنها عمل فنى . ولو قرأ المرء لوحة شعرية لرجل يغتصب فتاة مثلا ، فمن السخف ان تثار أمامها الاعتراضات الأخلاقية « كما لو كان أمامنا انموذج في مجال السلوك ، لان الفن هنا يعالج ، على أساس تقليد مفهوم تماما ، علاقة الروح بالخالق .. واذا لم نتقبل أو لم نفهم التقليد ، فهذا يعنى عجزنا الصريح عن اطلاق الحكم الجمالى في الحالة التى امامنا »

والصورة في الهند او في الشرق الاقصى ، سواء كانت محفورة او مرسومة ، ليست صورة مثالية او صورة من الذاكرة ، ولكنها رمز بصرى ، مثالية بالمعنى الرياضى فقط . وهى تملا

مجال الرؤية بسرعة ، أى أن العين لا تنتقل من جزء الى جزء كما يحدث فى التجربة الحسية ، أو تركز على جزء اكثر من الآخر . ومن ثم فالعلاقة بين اجزاء الصورة الشرقية لا تقوم على أساس العلاقة الوظيفية ، لأن الأجزاء ترتبط ارتباطا مثاليا على أساس أنها المكونات المطلوبة لنشاط معين يساق فى وسط مرئى ملموس . وهذا لا يعنى أن أجزاء مثل هذه الصورة غير مترابطة أو ان الكل لا يمثل وحدة ولكنه يعنى أن العلاقة القائمة علاقة فكرية أكثر منها وظيفية

وأساس هذا كله ان العقل أداة هامة ، بل ربما أهم أداة فى معرفتنا للطبيعة . واذا كانت تلك النظرة قد أهملت قليلا فى أوربا . فقد ظلت لأكثر من ألفى عام تمثل التيار الأساسى فى آسيا . لهذا نجد أن الصورة فى الغرب ترى من خلال نافذة او اطار ، وتقرب من القارىء على هذا الأساس ، فى حين أن الصورة الشرقية توجد أصلا فى عقولنا وقلوبنا ، ثم تنعكس بعد هذا فى الفراغ والتمثيل الغربى يرى من وجهة نظر ثابتة ويجب ان تستسيغه العين ، فى حين ان المنظر الصينى يرى من اكثر من وجهة نظر ، او من وجهة نظر تقليدية لا واقعية . اى ان الفنان الغربى يصور لحظة زمنية ، حدثا استوقفه ، أو انطباعا خلفه الضوء . أما الفنان الشرقى فيصور حالة دائمة ، أو بعبارة أخرى ، يحاول الفنان الغربى ان يصور الأشياء كما هى فى ذاتها ، على حين يحاول الفنان الأسيوى والمسيحى أن يصور الأشياء كما هى فى الله ، اى أقرب ما تكون الى مصدرها فمنذ ظهور البوذا وهو على صورة واحدة ، وسيظل كذلك . وهذا ما نعنيه بقولنا ان الفن الشرقى يصور حالة دائمة

وجملة القول ان الفن الهندى يكترث اولا بالنماذج ، لا بالانطباعات الحسية العارضة . وفكرة النماذج ومفهومها تسود حتى صور الأفراد . فقد يرى الفنان الرجل أو المرأة المطلوب منه رسمه أو رسمها . ولكنه يراه أو يراها لا ليرسم ملامح فردية يمكن تمييزها بل ليقرر تحت اى نموذج من النماذج التى ينقسم اليها البشر يمكن ان يضعه او يضعها وبعد هذا قد يفلح الى حد ما فى نقل بعض السمات الفردية البحتة ، ولكن ليس هذا أساس اجادته الفنية . ثم انه ليس شيئا مقصودا متعمدا ، بمعنى أنه يبدأ برسم النموذج لا الملامح التشريحية .

فليس بمستغرب اذا أن الفن الشرقى يثير فى العقل الغربى للوهلة الاولى احساسا بمثل الرتابة التى يجدها فى الفن الشرقى المدرسى ، فالفرد فى الأدب والفنون التشكيلية الشرقية لا تميزه ملامحه بل تميزه أفعاله . وهذا يعيد الى الأذهان العلاقة بين الفن الشرقى والفكر الدينى . اذ أن المعتقدات فى الفكر الدينى الشرقى لا تعتبر القاعدة الأساسية فى هذا الفكر ، لأن الأساس أعمال المرء وتصرفاته .

والحياة الشرقية ذاتها تمثل منتهى الفن فى آسيا . ولابد أن نذكر هنا أن الاشكال التى تتخذها هذه الحياة لا تقوم على أسس تجريدية حسية ، ولكنها تقوم على أساس تقليد ميتافيزيقى يتفق مع النظام الدينى القائم من ناحية ، ومع محاولة تسهيل مهمة الفرد فى الوصول الى ما يشبه الكمال من ناحية أخرى . ولا يمكن التمتع بالحياة أو بالفنون ذاتها دون الاعتراف بالمبادىء الميتافيزيقية التى ترد هذه الحياة وتلك الفنون اليها

وفى باب اخر تحت عنوان « الفن والمعرفة » بسوق فيلبسون مجموعة من المقالات تدور حول سؤال خطير : هل الفن ، كما يقول الوضعيون والمناطقة التجريبيون مثلا لا يعتبر معرفة ؟ ان العلوم التجريبية ـ فى رايهم ـ تعطينا معلومات يمكن التيقن من صحتها او زيفها بارجاعها الى شىء محسوس يندرج تحت التجربة ، والعلوم المنطقية تعطينا معرفة من نوع اخر لا تدور حول حقائق حسية ، بل حول تعريفات للالفاظ فى علاقاتها الداخلية ولكنهم جميعا يتفقون على انه « لا يمكن أن يكون لأى شىء فى قالب فنى قيمة فى اكتساب معرفة جديدة . »

ان الفن تعبير والعلم تمثيل . يستطيع العلم أن يرد ما يقول الي التجربة ، أما الفن فيؤكد ، ويعبر عن مشاعر واهواء وشخصيات ورغبات . ومثل هذا التعبير لا تثبت صحته او زيفه وما لا يمكن اثبات صحته لا يمكن أن يكون معرفة . فى استطاعة هذا التعبير أن يمنحنا لذة عاطفية أو شكلية . ولكنه لا يمنحنا مفاهيم عقلية مبتكرة ، أو بعبارة اخرى ، لا يمكن أن يؤدى الى اكتشافات ذهنية .

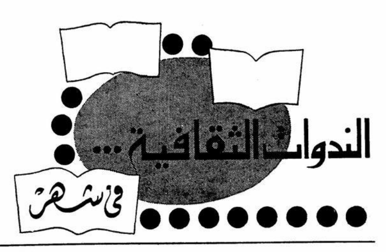
لهذا يتساءل لينول تريللنج Lionel Trilling : ما معنى الفكرة الأدبية ؟ ويجيب قائلا بأن المعنى ليس فكريا واقعيا ، وانما بلاغى ، لأن البلاغة تحاول الاقناع أكثر من تقرير حقائق صادقةغرضها « كسب القارىء . » وفى الحقيقة ان تريللنج يجد نفسه فى موقف صعب حينما يرفض تطرف الشكليين وتطرف المناطقة . فهو لا يتفق مع الشكليين فى قولهم بأن الأعمال الفنية « أشكال هامة » متجاهلين قدرة المضمون الفنى على الاقناع بقدرة الشكل نفسها على اضفاء السحر . وهو فى الوقت نفسه لا يقبل قول الاخرين بان العمل الفنى يجب ان يصفى لنصل الى « الدرس » الكامن وراء القصة ، كما لو كان العمل الفنى مجرد « معنى » تثبت صحته او زيفه علميا . والحل الذى يقدمه لنا تريللنج هو أن الأعمال الأدبية تعطينا مظهر الفكرة الذى يعطينا لذة الشعور باننا نفهم برغم فقدان الفهم الفكرى .

ويرى تريللنج أن هناك أيضا بعض المسائل الهامة مثل الولادة والقضاء والقدر والحب والابوة والزنى ، وجريمة قتل الاب . وعلى هذا فاللذة التى يستخلصها المرء من قراءة الروائع الأدبية هى لذة الشعور بأن المرء بدأ فى تفهم امور هامة بطريقة تؤثر فى حياته العملية . ولا نعنى بهذا الفهم الفهم العلمى ، بل الفهم الانسانى . وما أبعد الشقة بين الاثنين . فالفهم العلمى يقوم على التجريد العقلى للمتشابهات ثم الوصول الى التعميمات . أما الفهم الانسانى فيقوم على التعمق فى الفرديات والخصوصيات ، ولهذا ، فالمعنى الذى يتحدث عنه تريللنج هو المعنى العاطفى ، أو بعبارة أخرى هو الاستجابة العاطفية التى تؤثر فى اللاشعور أكثر من الشعور .

وفى معظم كتاباته النقدية نرى تريللنجيجرى وراء «المعلومات» فهو يقول فى كتابه عن ا.م. فورستر أنفورستر هو «القصاص الوحيد الذى أخرج منه بعد كل قراءة له بالاحساس باننى قد تعلمت شيئا » (١٩٣٢) ثم يقول فى عام ١٩٦٠ « يعتبر لورنس دوريل القصاص المعاصر الوحيد الذى يقنعنى بانه يفيدنى شيئا جديدا » ولكن هل المعلومات وحدها ، فى ذاتها هى التى يجرى وراءها تريللنج ؟ ان ما يثير اهتمام تريللنج هو التفسير العملى لما يقدمه المؤلف من معلومات ، مثل هذا التفسير ذو طابع نفسى اجتماعى . أى أن الفكرة ينتج عنها اثر يمكن الحكم عليه « على أساس الحدث الذى يمكن ان تؤدى اليه فى نهاية الامر » أى ان تريللنج ينادى بان هذه الاثار يجب ان تقوم على اساس اتفاقها او معارضتها لوجهات النظر العامة الفردية أو الاجتماعية وهذا يخرج بنا من نطاق الجمال الى مناقشات اخلاقية واجتماعية . وربما كان ذلك يفسر لماذا يسمى نقد تريللنج « نقدا ثقافيا لا نقدا أدبيا » .

واذا كان تريللنج يقودنا الى اعتبارات تقوم على اسس نفسية أو سياسية أو اجتماعية فان « جان ماريتان » الناقد الفرنسى الأصل يقودنا الى اعتبارات فى اللاهوت والتأمل النظرى ، ففى رايه ان المبدأ الأول للفهم والمصدر الأخير للتجربة هو الله . فهو لا يرى مع تريللنج ان المعرفة تستخلص من الاعمال الفنية على أساس الادراك الواقعى ، بل ان المعرفة لا تقوم على المبادىء النفعية البراجماتية ولكنها شىء متصل باللاهوت والميتافيزيقيا ، انها معرفة بحقيقة لا يمكن الوصول اليها بالوسائل الواقعية : « ان امامكم معرفة تختلف عادة عما نسميه معرفة ، معرفة لا يمكن التعبير عنها فى أفكار واحكام ، ولكنها تجربة .. تحتاج للتعبير ولا يمكن التعبير عنها الا فى عمل فنى » اذن . فالفن فى نظره ليس وسيلة للوصول الى معرفة عملية ولكنه فرصة للوصول الى معرفة روحية .

عبد العزيز حمودة



تقدمها : نجاة شاهين

تقدم صناعة السينما



موسى حقى

من المحاضرات الهامة التى ألقيت فى دورة مؤتمر المجمع المصرى للثقافة العلمية المحاضرة التى ألقاها موسى حقى رئيس مجلس ادارة مؤسسة مصر للسينما عن تقدم صناعة السينما فى مصر ، بدأها بالحديث عن نشأة فكرة السينما فى العالم ، فمنذ فجر التاريخ والانسان مشغوف بمحاكاةالطبيعةوتقليدها ، فبدأ بالغناء كالطيور ، ثم ثنى بالرسم والنحت . وما أن ابتكرت الآلة حتى واصل شغفه فابتكر وسائل نقل الصوت والصورة ، ويعتبر التليفون والفونوغراف والراديو ثلاثة معالم باهرة فى مراحل تطور الآلة وهى تحاول ان يكون لها صوت الانسان ، تهتف بما يريد قوله ، وتذيع بلسانه ما يود الافصاح عنه . وأخيرا جاءت السينما ، فاذا الحياة واقعة ومتوهمة مسجلة على شريط من جماد .

يقول المحاضر: ان الانسان القديم نفسه حاول تقليد الطبيعة بتحريك الصورة أو ابرازها كما لو كانت تتحرك . فقد عثر فى أحد الكهوف على صورة ثور له عدة أرجل فى أوضاع مختلفة تسجل حركة السير ، والسينما اختراع جاء وليد محاولات سابقة مهدت له السبيل ، من ذلك خيال الظل والسفيرة عزيزة . ومن الابحاث التى سبقت آلة السينما الفانوس السحرى والغرفة المظلمة التى مهدت لآلة التصوير ، وباختراع شريط السليولويد اكتملت حلقة آلة السينما ، وأضيف اليها الصوت .

وتحاول عدة دول أن تنسب فضل هذا الاختراع لابنائها فانجلترا تنسبه « لفريش جرين » والمانيا « لانشوتز » وامريكا « للاثام وجنكيز » ، أما فرنسا فتنسبه « لرينو ومارى لومبير »

ويظهر أن كلا من هؤلاء ، وربما غيرهم أيضا كان يجرى أبحاثه فى الوقت نفسه مع الاخرين ، وان عمل كل منهم على انفراد ، على أن الاخوين لومبير كانا أسبق من غيرهما فى وضع اختراعهما موضع التجربة الفعلية امام الجمهور فى مساء ٢٨ من ديسمبر سنة ١٨٩٥ « بالكافيه دى لابيه » بباريس ، وفى أمريكا تم العرض الاول فى السنة التالية . ولا يمكن مهما اوتينا من قوة خيال أن نتصور اثر الافلام الاولى على الجمهور ، وذلك لاننا عشنا فى السينما واعتدناها حتى اصبحت جزءا من ثقافتنا وحياتنا وكانت افلام لومبير الاولى لا تزيد فى مدة عرضها عن دقيقتين او ثلاث وهى عبارة عن تصوير لمناظر واقعية ، ومن ثم سميت بافلام الحياة . ثم تفتقت أذهانهم عن تصوير فيلم تمثيلى أسموه « البستانى المبتل » وفيه كل عناصر القصة بالرغم من قصر مدة عرضه .

غير ان تطوير السينما الحقيقى ينسب لفرنسى اخر يعتبر من رواد السينما هو « جورج ميليس » الذى وضع أسس فن الحيل السينمائية ، واستغله الى أبعد حد ، واصبح هذا الفن من ابرز خصائص السينما ووسائلها التعبيرية . وثمة فرنسى آخر اسمه « شارل باتيه » ، ويطلق اسمه على بعض الشركات والاستديوهات وهو أول من صور الافلام داخل امكنة خاصة اطلق عليها اسم « بلاتو » وهو واضع أسس المهن السينمائية المتعددة . وفى دراسة اجرتها هيئة اليونسكو تبين أن عدد المهن والحرف السينمائية ينقسم فى عصرنا الحاضر الى ما يقرب من ستين مهنة .

وبعد هذا التاريخ التمهيدى لنشأة السينما قارن المحاضر بينها وبين وسائل الاعلام الاخرى كالمسرح والراديو والتليفزيون والصحافة ، ثم بدأ فى الحديث عن صناعة السينما فى مصر ومدى تطورها فقال انها وفدت علينا قبل الحرب الكبرى الاولى ، فى

شكل شرائط للعرض كانت تعرض فى صالة « سانتى » بحديقة الازبكية وما أن اندلعت الحرب حتى انقطع ورود هذه الاشرطة او كاد . ففكر بعض المتوطنين الاجانب فى تجربة الاختراع الجديد ، واستخدامه وسيلة للدعاية المبتكرة . وكان أول شريط أنتج فى مصر يستغرق عرضه خمس دقائق ، ويمثل عبدالرحمن صالحين ـ وهو صاحب فندق ومقهى ودار سينما ـ وهو جالس امام فندقه ينفخ «نارجيلته» ويحيى نزلاءه .. ولم يطل الوقت حتى تألفت بالاسكندرية شركة من الاجانب انتجت فيلمين هزيلين فنا وصناعة . وقامت على أنقاض هذه المحاولة محاولة أخرى جمعت بين ممثليها بعض الوجوه المصرية الهزلية مثل نجيب الريحانى وعلى الكسار . ولكن هذه الاشرطة لم تكن تحمل شيئا من معانى فن السينما ، فقد كانت مجرد صور متحركة وحسب. وشاءت الظروف ان تتم هذه المحاولات فى الوقت الذى انطلقت فيه الحركة الاستقلالية للبلاد ، وكان من أثارها انطلاق الوعى الفنى من أسره الطويل . وتم ذلك على أيدى سيدتين تقدميتين هما عزيزة أمير رحمها الله وبهيجة حافظ . وانشأ اقتصادى مصر طلعت حرب شركة للتمثيل والسينما فى ١٣ من مايو سنة ١٩٢٥ . ولعل القليلين جدا هم الذين يعرفون أن هذه الشركة أسبق فى الانشاء من بعض شركات مصر الاخرى كغزل المحلة والطيران والتأمين .

ومن سنة ١٩٢٧ الى سنة ١٩٣٠ بلغ عدد الافلام المصرية ١١ فيلما واسترعت السينما انظار كثير من الشباب فجذبهم بريقها . ولما اخترعت السينما الناطقة زاد اهتمام الناس بها ، واقدمت بعض الشركات على انتاج أفلام ناطقة وغنائية باستديوهات باريس وفى ١٩٣١ انشأ طلعت حرب استوديو مصر وجهزه بكل معدات السينما . وبعد ذلك بعامين أخرج الاستوديو أول أفلامه الكبرى « وداد » للسيدة أم كلثوم . ومنذ ذلك الوقت واستوديو مصر يمثل فى قطاع السينما مركز القيادة والصدارة .

وبعد هذا العرض التاريخى المفصل لصناعة السينما فى مصر تحدث سيادته عن مشكلات السينما فى عصرنا هذا . هذه المشكلات التى صرفت الجمهور عن مشاهدة الافلام المصرية بعد اقبالهم عليها . وفى رأيه أن بعض أسباب ذلك ذاتية ، وبعضها نتيجة ظروف خاصة .

فالسينما نسيج وحدها بين الصناعات وهى تقوم على ركائز ثلاث : حرفة ، وفن ، وتجارة . والجمع بين هذه الوجوه أمر بالغ الصعوبة . والفيلم عبارة عن سلسلة من عدة حلقات من أعمال مختلفة . واذا لم تكن الحلقات جميعا على درجة متناسقة من الفن والصناعة كان الفيلم فاشلا . أما الاسباب الخاصة فنستطيع أن نتبينها من دراسة تطور السينما فى مصر . وتنقسم ثلاث مراحل .

اولا : فى فجر السينما كانت الامور تجرى هينة ميسرة. تكاليف الافلام زهيدة ، ومع هذا حققت نجاحا كبيرا لان الفنيين كانوا مؤمنين بالسينما ، فاقبلوا عليها وأفنوا أعمارهم من أجلها. وكان العمل يسير فى تؤدة وتمهل . والتوازن الاقتصادى محفوظا

ثانيا : حين اندلعت الحرب العالمية الثانية كانت السينما من أكثر الميادين والحقول تأثرا بالحرب . ومن العجيب أن يكون تأثير الحرب على السينما ازدهارا فى أول الامر ، ولكنه ازدهار كاذب . فما أن انحسرت موجة الحرب حتى بدت السينما فى هزالها واسمالها البالية . وفى المرحلة الثانية تبدل كل شىء ، ساد السوق تضخم مالى حاد فزادت الاموال المتداولة فى يد الطبقة العاملة . وبدلا من توجيهها للمشروعات الانتاجية والاستثمارية كانت توجه كلها للاستهلاك الخاص ، وزادت ايرادات الافلام زيادة كبيرة . وأصبح العمل بالسينما وسيلة لتحقيق الثراء العريض السريع . وزاد عدد الافلام .. ففى سنة ١٩٤٣ أنتج ١٥ فيلما ، وقفز الرقم الى ٢٥ فى كل من سنتى ١٩٤٤ ، و ١٩٤٥ . ثم الى ٥٢ فيلما فى سنة ١٩٤٦ واستقر عند ٧٠ فيلما عدة سنوات . وكانت زيادة الكم على حساب الكيف بطبيعة الحال . أذ من ذا الذى يقوم على شئون هذا العدد الكبير من الافلام . كيف نلاحقها بالموضوعات والفنيين والفنانين .

اما الموضوعات فقد أصبحت الافلام الاجنبية مصدرا لها ، واما الممثلون فكانوا يعملون فوق طاقتهم . وتكرر ظهورهم فى الافلام والادوار المتشابهة . ولم يعد يشغل المنتج وقته فى البحث عن وجه جديد .

واما الفنيون فقد ارتفعت أجور الاوائل ، وحدث فراغ كبير فى السوق المتعطشة للفنيين ، واصبح معظم الفنيين مستعدين لاداء أى عمل يطلب منهم دون مراعاة للتخصص .

وكانت النتيجة أفلاما يندى لها الجبين . موضوعاتها اما مكررة واما اجنبية الجسد مصرية الاسماء والملابس مع ممثلين مجهدين ، وسرعة فى التنفيذ ينتفى معها كل اتقان . .

ويرى المحاضر أن الظروف هى المسئولة عن ذلك . فقد جذب الرواج أنظار قوم مغامرين ليس بينهم وبين السينما صلة. كل ما لديهم بعض المال المراد استغلاله . وكان دخل الأفلام مجزيا مهما كان مستواها الفنى . فالمال وافر لدى الطبقة العاملة وأسواق الشرق الادنى متعطشة للأفلام المصرية . وكان المشترون يوقعون عقد الفيلم قبل البدء فى انتاجه . وكان الممولون يحشدون الافلام بمناظر الاثارة والخلاعة حتى تمتلىء جيوبهم بأموال البسطاء والسذج .

وبانتهاء الحرب حلت الفترة الثالثة حيث انكمش النقد المتداول وأصيبت ايرادات السينما بنكسة شديدة ، وارتفع وعى الجمهور فأخذ يميز بين الأفلام الجيدة والرديئة ، وظلت تكاليف الأفلام على ارتفاعها . وهنا منيت السينما بنوع جديد من الدخلاء المغامرين الذين أذوها ايذاء بالغا ، وابتدعوا طريقة العمل بالاجل . وبالرغم من ان التعامل بالاجل معروف فى جميع قطاعات التجارة والصناعة ، فان هؤلاء المغامرين قلبوه الى أداة من أدوات التلاعب . فكانوا يقبلون على الانتاج وليس فى جيوبهم نقود ، ويحصلون على سلفة توزيع من أحد الموزعين يسددون بها النفقات التى لا يمكن تأجيلها ، كأجور الكومبارس ومصروفات الانتقال . أما باقى بنود ميزانية الفيلم ، كايجار الاستديو . والفيلم الخام وأجور الأبطال فكان تسديدها يتم بعد عرض الفيلم ، وكان الوضع لا يخرج عن أحد أمرين ، اما أن ينجح الفيلم وتستطيع ايراداته الوفاء بديونه وتلك هى الحالة النادرة ، واما أن يفشل فلا يصيب المنتج المغامر أى مكروه . وهذا هو الحال الذى نعيش فيه حتى الآن ، ويكفى أن نقول أن عدد المنتجين عندنا ١٥٠ منتجا . وعددهم فى أمريكا ذاتها ٣٠ منتجا فقط .

على ان الحكومات فى العهود الماضية لعبت دورا كبيرا فى اضعاف الفيلم العربى . فقد كانت تفرض ضريبة ملاه قدرها ٤٥٪ فى المتوسط من اثمان التذاكر على حين أن الضريبة فى انجلترا لاتزيد على ٢٥٪، وفى امريكا ١٠٪ . ولم تقم الدولة بتشجيع تصدير الافلام على أية صورة من الصور بالرغم مما تحققه الافلام للدولة من دخل مجز . فأصبحت سوقنا داخليا وخارجيا محدودة وضعيفة . ففى الداخل ثبت من الاحصاء ان نسبة عدد دور العرض للسكان هى أقل نسبة بين كل البلاد المتحضرة فلدينا دار عرض لكل ١٠٠٫٠٠٠ مواطن ، فى حين أن فى انجلترا دار عرض لكل ٢٠٫٠٠٠ ، وفى ايطاليا دار عرض لكل ٥٫٠٠٠ مواطن .

وهكذا قدم لنا المحاضر صورة كاملة لاحوال السينما المصرية وظروفها منذ نشأتها، حتى اهتمت بها حكومة الثورة التى أجرت دراسات مستفيضة ، ورسمت برنامجا ضخما للنهوض بها من هذه الوهدة ، فانشأت معهدا عاليا للسينما ، ورصدت جوائز للعاملين فى هذا الحقل واشتركت فى المهرجانات وأسابيع التبادل ، واخضعت السينما للتخطيط الكمى والكيفى ، وانشات مؤسسة لرعاية السينما . ودعمت استديو مصر بالاجهزة الحديثة ، كما أنها بسبيل تعديل قانون عرض الافلام المصرية بدور العرض . ولا شك أن أملنا كبير فى أن تؤتى هذه الجهود ثمارها الطيبة بما يحقق لهذه الصناعة كل ازدهار ونماء .

اشتراكيتنا العربية



الشيخ احمد الشرباصى

أثار انعقاد المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية جوا من النشاط والحيوية فى أوساطنا الثقافية هذا الشهر فاقيمت ندوات عدة من اهمها محاضرتان .. الاولى لشرح مفهوم اشتراكيتنا العربية من الوجهة الدينية ، وقد القاهاق رابطة موظفى الحكومة فضيلة الشيخ احمد الشرباصى الاستاذ بالجامعة الازهرية وعضو المؤتمر ... وقد بدأها بالاشارة الى أن موضوع اشتراكية الاسلام تناوله العلماء بكثير من البحث والتفصيل . والفت فيه كتب عدة قبل صدور القرارات الاشتراكية بسنوات . وفى رأيه أن الاشارة الى هذه الناحية هامة جدا لأنه قد يتبادر الى بعض الأذهان أن الدافع لهذه الأحاديث فى هذا الموضوع ، هو قرارات الحكومة بمعنى أن كلمة الدين أصبحت تابعة للدولة ، وهذا غير صحيح لان ديننا الاسلامى دين اشتراكى ولو طبقت تعاليمه بدقة لوجدنا أنفسنا فى مجتمع اشتراكى أفسح نطاقا من الغاية التى بلغناها فى هذه الفترة القصيرة من تاريخنا .

فاذا ما وجد هؤلاء العلماء زعيما بشر بالفكرة الاسلامية ودعا اليها ، كان لزاما عليهم ان يشدوا ازره ويقفوا الى جانبه .

وبعد هذه المقدمة تحدث سيادته عن أصل كلمة الاشتراكية اللغوى والدينى ، لان كثيرا من الناس يعتقدون أنها غريبة عن المجتمع الاسلامى والعربى لان فهمهم للكلمة ينصرف الى المعنى العلمى وهو الشيوعية .

ويقول سيادته أن لفظ اشتراكية موجود فى لغتنا من أقدم العصور وهو مأخوذ عن كلمة الشركة ، وقد وردت فى حديث للرسول عليه الصلاة والسلام « الناس شركاء فى ثلاثة الماء ، والكلأ، والنار » ومعنى هذا الحديث أن الناس شركاء فى الخيرات والطاقات التى فى الكون ، كما انهم شركاء فى تحمل التبعات وصعوبات الحياة ، المقابلة للتمتع بخيراتها .

وقد وضع الاسلام أساس هذا التشارك فى القرآن والاحاديث النبوية . ففيما يختص بتحمل المسئوليات يقول تعالى : « وتعاونوا على البر والتقوى ، ولا تعاونوا على الاثم والعدوان » ولا شك أن التعاون على البر والتقوى فيه تعاون على تحمل المسئوليات . ويقول الرسول « حفت الجنة بالمكاره وحفت النار بالشهوات » ، فما أيسر على الانسان أن يصبح مجرما ، وما أصعب أن يصبح فاضلا .

ويقول « من لم يهتم بأمر المسلمين ، فليس منهم » ، وقوله « مثل المؤمنين فى توادهم وتعاطفهم ، وتراحمهم كمثل الجسد اذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى » .

والتشارك فى الخيرات وضع له الاسلام مبادىء منها ، أن الفقر فى نظر الاسلام عيب فيقول عليه السلام « كاد الفقر أن يكون كفرا » والغنى فى نظر الاسلام ليس عيبا « نعم المال الصالح للرجل الصالح » ، ولكن العيب أن يكون المال معطلا لحقوق الله والناس ولهذا فالاسلام يعتبر تجميد الاموال جريمة ، قال تعالى « والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم » والاسراف جريمة كما أن البخل اثم .. ومعنى هذا أن الاسلام يريد الطريق الوسط ، ونحن اذا طبقنا هذه المبادىء فاننا سنجد أنفسنا نعيش فى مجتمع اشتراكى مثالى ناضج .

ثم تحدث سيادته عن أصل الخيرات فى العالم ، فقال ان العالم كله ملك لله ، وقد انتقل أرث هذه الدنيا الى الناس ، بطريق « العارية » أى الوكالة المؤقتة « وانفقوا مما جعلكم مستخلفين فيه » أما كيف وصل هذا المال الى الايدى المتعددة فقد وضع له نظام وطرق مشروعة ، هذه الطرق هى : الوصية ، الهبة ، الارث ، العمل . والعمل هو الطريقة الغالبة الوقوع ، وقد حدد الدين أنواع العمل التى يجب على المواطن القيام بها ، فحرم الوسائل غير المشروعة ، وأن يؤدى حق الله والوطن فى هذا المال ، وحق الله هو الزكاة المفروضة والتصدق الاختيارى . وحق الوطن ، هو الضريبة وكان لها فيما مضى أسماء مختلفة مثل الخراج ، والعشور ، وخمس القيمة .

وفى رأى الدين أن من حق ولى الامر الشرعى فى المجتمع أن يفرض الضريبة وفق ما تقتضيه المصلحة العامة بشرط أن ما جمع للمصلحة العامة يجب أن ينفق فيها ، والضريبة فى وقت السلم غيرها فى وقت الحرب ، بل من حق ولى الامر المصادرة العامة اذا اقتضت الضرورة ذلك .

واستطرد سيادته فى تفصيل مبادىء اشتراكيتنا الاسلامية فتحدث عن التأميم الذى يشيع بعض الناس أنه ضد الاسلام ، فقال ان التأميم كان معروفا فى الجاهلية باسم « الحمى » ، وكان الرجل يستقطع له أرض الغير بحد السلاح ، ووضع اليد ، وقد استبقى الرسول « الحمى » وغير مفهومه ، فقال « انه لاحمى الا لله ورسوله » ومعنى هذا أنه اذا اردنا تاميم جزء من الارض فيجب أن يكون للمصلحة العامة ، وكان عمر رضى الله عنه يخصص بعض الاراضى ، ويجعل ملكيتها عامة مشاعة للفقراء .

واختتم سيادته حديثه الطويل بأبيات من شعر شوقى الذى تغنى باشتراكية الاسلام قبل أن يبزغ نجم جمال عبد الناصر فى سماء العروبة ، عن محمد رسول الاشتراكية

الاشتراكيون أنت امامهم ... لولا دعاوى القوم والغلواء

داويت متئدا وداووا طفرة ... وأخف من بعض الدواء الداء

أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى ... فالكل فى حق الحياة سواء

***

ميلاد العالم العربى الحديث

وفى المركز الثقافى بقبة الغورى القى الدكتور محمد ضياء الدين الريس رئيس قسم التاريخ الاسلامى بجامعة القاهرة المحاضرة الاخرى التى اقتطفناها من مهرجان الفكر والثقافة بمناسبة انعقاد المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية ،وكان موضوعها « ميلاد العالم العربى الحديث » ولا شك انه من الموضوعات الهامة وخاصة أننا نعيش الان أياما تاريخية ، ونشهد تحولا خطيرا فى حياة أمتنا العربية كلها . هذا التحول الذى تبلور فى صورة الثورة الاجتماعية الاشتراكية التى اعلنها الميثاق الوطنى يوم ٢١ من مايو الماضى .

وقد حاول سيادته فى بدء محاضرته تحديد الفترة الزمنية التى مهدت لهذا البعث الشامل الذى يبشر بتطورات خطيرة فى المستقبل ، فقال ان هناك أحداثا بارزة حدثت فى أمتنا خلال

هذا القرن ، يرى المؤرخون أن كلا منها صالح لان يحدد به ميلاد الامة العربية :

مثل ثورة مصطفى كامل سنة ١٩٠٨ التى اســـتمرت حتى عام ١٩١٠ ، والثورات التى قامت فى العراق سنة ١٩١٠ ، وفى المغرب وفلسطين اثر ثورة سنة ١٩١٩ المصرية . وقــد قامت الشعوب العربية بهذه الثورات لتحرر أراضيها المســتعمرة . وبعضهم يرى أن نكبة فلسطين ، واجماع الشعوب العربية عــلى تحريرها من الصهيونية كانت شرارة البعث الاولى ، وكذلك تأليف الجامعة العربية سنة ١٩٤٥ التى علقت الشعوب على قيامها آمالا كبيرة .

وهناك من يرى أن ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ هى أول تاريخ العرب ، وغيرهم يحددونه بـ ٢٦ يوليو سنة ١٩٥٦ يوم تأميم القناة وحل الشركة الفرنسية التى كانت صنما من أصــنام الاستعمار . فمنذ هذا التاريخ بدأت الحركات الوطنيـــة التى طهرت أغلب أجزاء الوطن العربى من الاستعمار ، وكان من ثمراتها قيام الجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٥٨ ، وان كانت قــد حدثت نكسة بعد ذلك فانها نكسة مؤقتة لن تدوم ، ولابد مــن تطورات قريبة ، ولا يمكن أن تعيش سورية منعزلة عن مصر ، وأخيرا توجت حركات التطور بالثورة الاشتراكية وتأليف الاتحاد الاشتراكى العربى ليكون أساسا لوحدة عربية كريمة فى أنحــاء الوطن العربى ، ولاشك أن هذا التطور ستنتج عنه أخطر النتائج فى المستقبل .

ولكن مهما اختلفت النظرات والاراء ، فان هناك نقطة بدء يجب أن يتفق عليها الجميع ، وهى ان هذا الميلاد حدث فى فترة زمنية محدودة هى القرن العشرون ، وسيذكر المؤرخون أن ظهور الامة العربية كان من الظواهر السياسية والاجتماعية التى تميز بها هذا القرن .. وهذا القرن يمتاز بكثرة أحداثه فى العالم ، مثل ظهور روسيا الحديثة سنة ١٩١٧ بدلا من روسيا القيصرية ، وقيام الحرب العالمية الاولى من سنة ١٩١٤ م الى سنة ١٩١٨ والحرب العالمية الثالثة من سنة ١٩٣٩ الى ١٩٤٥ ، ولم ينج من هـــذه الحـرب الاخيرة شعب من الشعوب . ومن ظواهر هذا القرن أيضا قيام الفاشية العسكرية فى المانيا وايطاليا وانهيارها وظهور الصــين الشعبية سنة ١٩٤٩ ، هذه الدولة التى تتكون من ٦٠٠ مليــون نسمة ، والتى استطاعت بعد عامين من تكوينها أن تهزم أمريكا فى الحرب الكورية ، ولا تزال أمريكا تحسب لها كل حساب .. وكذلك أصبحت أمتنا العربية شخصية دولية كبيرة لها وزنها فى المجال الدولى فى هذا القرن بعد أن كانت ضائعة الشخصـية فى عهد العثمانيين ، ممزقة الاوصال يتنازعها الاستعمار الانجليزى والفرنسى والايطالى .

ثم تحدث المحاضر عن قمة التطور فى هذه الامة الفتية ، ويتمثل فى الثورة الاشتراكية التى أعلنها الميثاق الوطنى ، وهى تعنى أن الثورة السياسية قد أدت مهمتها ، ولم تعد الحرية السياسية كافية وحدها لتحقيق أمال الامة اذا كان غالبية الشعب فقراء ، اذن لابد من تحقيق العدالة الاجتماعية ، والمساواة الاقتصادية لكى يتم التقارب بين طبقات الشعب ، عن طريق رفع مستوى الطبقات ، والقضاء على الاسراف واحتكار الثروات ، وبذلك يحس كل مواطن أن وطنه تتمثل فيه أماله وسعادته ، وتصبح الوطنيـــة وطنية عملية حقيقية ، لا مجرد أقوال وشعارات .

ومن النقاط الهامة التى أعلنها « الميثاق » دستور الثـــورة الاشتراكية أن جهاد الجمهورية العربية المتحدة لا يقتصر على مصر فقط فالاتحاد الاشتراكى العربى يحبذ النضــال فى جميــع الشعوب العربية ، نضال القوى الشعبية ، الذى فشلت الجامعة العربية فى تحقيقه لانها كانت تعبر عن رأى الحكومات والحـكام لا الشعوب . فالشعوب تربطها وحدة حقيقية هى وحدة الثقافة والتاريخ والنضال ، والخطر المشترك المتمثل فى الصهيونية .. ولكن هذه الوحدة والامال لن تتحقق الا بمداومة الجهــــــد والبذل والفداء ، لكى تصل الامة العربيـــة الى أوج نضجهــا وازدهارها .

البندقية والكاتدرائية الذهبية



راغب عياد

فى المعهد الثقافى الايطالى بالقاهرة القى الاستاذ راغب عياد مدير معهد متحف الفن الحديث السابق محاضرة عن مدينة البندقيـة وكاتدرائيتها الذهبية وجمهورية البندقية نشأت عند غزو البربر لبعض بلدان ايطاليا العامرة بالسكان ، فخربوها وقضوا عليهـا قضاء مبرما فاضطر سكانها أن يرحلوا عنها باحثـين عن مأوى يعيشون فيه ، فلجئوا الى الجزر القريبة منها القائمــة بــين المستنقعات واستقروا فيها ، وقد استمرت هجرتهم حتى منتصف القرن الخامس حين زحفت جيوش « القوطيين » ففى هــذا العهد أخذت وفود المهاجرين تزداد متجهة صوب الجزر العائمة التى على بحر الادرياتيك

ويصف جوته الشاعر الالمانى العظيم البندقية ومن المعروف أنه عاش فيها فترة من حياته بقوله ، ليست الضرورة وحدها هى التى دفعت الكثيرين من المهاجرين الى الاقامة فيها ، ولا جمـال مناظرها وصفاء جوها وعذوبة مناخها الجميل المنعش فحسب ، انما فضلوها لانهم وجدوا فيها المكان الامين المناسب لعيشهم حيث تتوافر لهم وسائل راحتهم واستقرارهم بعدما عانوا وذاقوا مـن مرارة الكفاح والتشرد والنضال المستمر ، ويحكى جوته انه أراد ذات يوم مشاهدة «القنال» الكبير فوقف اعلى جسر ريالتو ليستمتع بمنظره الفريد الجذاب فاذهله شكل الزوارق التى يطلق عليهـا اسم « الجندول » وهى لاترى الا فى البندقية وحدها ، وكل من يمر بقناة البندقية يشاهد القصور الضخمة القائمة على ضفتيها تحتوى كل القيم الفنية العالية التى استطاع الفنان هنـــاك بعبقريته تقديمها الينا فى اطار جذاب ، وقد صنعت وجهــات هذه القصور من أثمن وأغلى الخامات والاحجار الصلبة المزدانة بالنقوش الجميلة ، وبعضها محلى بنقوش الموزايكو ، وهو من صميم خصائص الصناعة فى البندقية التى تعد كما قيل متحفا فى الهواء الطلق ، وهى هدية الطبيعة الى البشرية .

وقال المحاضر ان البندقية حين تحررت من اتباع شارلمـــان بعد نضال دام من سنة ٧٨١ الى سنة ٨١٠ م انتقلت الجمهورية من جزيرة « مالامادكا » واستقرت فى جزيرة « ريالتو » ، وبدأ الشعب فى تعمير الجزيرة ففى عهد الدوق « أنيلوبارتيشيباتسو » انشىء قصر الدوقية العظيـم بين كنيســة ســانت تيودور وكنيسـة سانت جيميناتو اللتيـن شيدهما اليونانى المتصــوف « ناست » كما شرع فى تقوية جسور الجزيرة وتخطيطها وتنظيمها واعدادها لتكون مدينة كبيرة بعد أن كانت تعتمد على الزراعـــة والفلاحة ..

أما كيف بنيت الكاتدرائية العظيمة بالجزيرة فيقول المحاضر الفنان أن شقيق الدوق انيلو وخليفته على الجزيرة حين تولى الحكم عمل على القضاء على منظمات القراصنة وقطاع الطـرق وأصدر اوامره بالا يقترب التجار والبحارة من مياه سورية ومصر وجميع الموانى الشرقية ، وقد حدث أن هبت عاصفة على اثنين من الملاحين مما اضطرهما الى النزول فى مينـــاء الاسكندرية ولعب الزمن دورا هاما فى حياتهما وكان لهذا الدور اثر كبير فى خدمـــة وطنهما ..

يقول المؤرخون أنه عندما وطئت اقدام البحارين ارض الاسكندرية ارادا زيارة ضريح القديس الشهيد مرقص ليشكراه على نجاتهما من الغرق ، فأخذا فى البحث عن المكان الذى دفن فيه الى أن عثرا عليه فى دير قديم للاقباط ، وعندما وقع نظرهما على الضريح تملكتهما رغبة شديدة فى الحصول عليه والاحتفاظ به لوطنهما ، وحاولا التأثير على الرهبان المكلفين بحراسة الضريح حتى نجحا فى الاستيلاء على جثمان الشهيد ، ونقلاه الى سفينتهما وتمكنا من الافلات به دون أن يشعر حراس الميناء ، ولما علم أهل البندقية بوصولهما ، فرحوا وهللوا وخرج الدوق لاستقبالهما واعلن « القديس الشهيد مرقص» شفيعا وحاميا للمدينة ، واعتبر شعاره وهو الاسد الرابض على الانجيل شعارا وعلما لها .

وتفسر هذه القصة كيف نقل من ديارنا ضريح الشهيد مرقص صاحب الكرازة المرقصية وأول من بشر بالديانة المسيحية فى الشرق ، وقد حدث هذا عام ٨١٥ م أى منذ ١١٤٧ عاما .

وفى عام ٨٢٩ م شرع الدوق فى بناء اول كنيسة للقديس تكريما وتمجيدا له ، وكان هذا البناء هو نواةالكاتدرائية الذهبية الحالية ، وقد صممه على شكل الصليب اللاتينى ورغبة منه فى جعلها أكثر فخامة أضافالى الكنيسة مجموعة منالاعمدة الرخامية النادرة التى كان قد أحضرها شقيقه جستينيانو من صقليه وقت دخول جيوشه لمعاونة الامبراطور ميشيل فى حربه ضد العرب الذين كانوا يحتلون صقليه فانتزع منهم كثيرا من الغنائم وهبها للكاتدرائية ، وقد حدث عقب تشييد الكاتدرائية الاولى أن قامت منازعات وخلافات سياسية بين أفراد الشعب فعمت الفوضى وأشعل الثوار النار فى الكاتدرائية غير مبالين بحرمة الاماكن المقدسة وامتدت النار الى قصر الدوق الذى مات لعجزه عن اخماد الثورة ، وجاء بعده الدوق « بيتر وأرسلو » فأعاد أصلاح الكاتدرائية من ماله الخاص وأضاف عليها بعض التعديلات فجعلها على شكل الصليب اليونانى ، وأضاف اليها عددا كبيرا من الاعمدة الرخامية الثمينة ، وزين أركانها بالنقوش ذات الطابع البيزنطى . وفى عام ١٠٥٠ م زار البابا « ليون » البندقية ليقدم أول تحية لوفاة الشهيد .

ولقد ضاع كثير من الصور الدينية بفعل هدامى الايقونات الذين اعدموا معظمها ، ولم ينج منها الا النزر اليسير مما نشاهده حاليا فى بعض أركان الكاتدرائية ويعود الفضل الى الدوق بيترو فى اقامة « الايقونة الذهبية » وهى من الذهب الخالص المرصعبالاحجارالكريمة ، ويقال أنها صنعتبالقسطنطينية خصيصا للكاتدرائية لوضعها خلفالهيكل الرئيسى ،وهى علىجانب عظيم من الروعة ودقة الصنع على الطراز البيزنطى الصميم ، وليس لها مثيل فى العالم ، ويبلغ حجمها ٧½ متر مربع ، كما أسهم الدوق فى ادخال بعض التحسينات على الكاتدرائية وأتمها من بعده الدوق دومينكو سلفو سنة ١٠٧١ م .

أما المهندس مصمم الكاتدرائية فلم يذكر اسمه ، وهناك قصة طريفة تقول ان أحد المهندسين كان أعرج وتعهد بأن يقوم بأعمال جبارة دون أجر على شرط أن يقام له تمثال داخل الكنيسة مكافأة له ، وقدقوبل طلبه بالسخرية والاستهزاء، وصنع لهتمثال كاريكاتورى يمثلهمتوكئا على عكازه ،وهو يعض أصابعهجزاءلغروره ووضع التمثال على مدخل الكنيسة ، فكان الشعب يضحك من الاعماق عندما يقع نظره على هذا التمثال المضحك ، واغلب الظن أنها أسطورة ، ويقول المؤرخون ان تصمم الهيكل الرئيسى للكاتدرائية قام به مهندس واحد ، أما الوحدات الزخرفية الموزعة فى أركان الكنيسة فهى من أنتاج فنانين مختلفى الجنسيات

ويقول الاستاذ راغب انه عند تدشين الكاتدرائية سنة ١٠٧١ كانت الكنيسة مدهونة بالطلاءالعادى فاستبدلبالزخارف المرسومة مادة الفسيفساء على حسب التصميماتالموضوعة اصلا ، ولما تونى الدوق دومينكو سلفو نفذ مشروع الزخارف الخارجية على الوجه الرئيسية واستمرت هذه العملية من القرن الحادى عشر الى القرن الثالث عشر دون توقف

وفى عام ١٠٩٤ اكتشف جثمان القديس مرقص الذى ظل مخبأ داخل الكنيسة خوفامن التقلبات السياسية وثورات الشعب المتوالية وخشية أن يستولى العرب عليه ويرجعوه الى موطنه الأصلى بالاسكندرية وكان لهذا الاكتشاف أثره فى خيال المصورين والفنانين والهامهم ، فأوحى اليهم الحدث التاريخى بتصوير قصة نقل رفات القديس ، وادخلتالتعديلات قلى أبهاء الكاتدرائية ومن مزايا هذا التعديل اكتسبت الكاتدرائية ضوءا فى بعض أركانها المظلمة ..

وعندما فتح القسطنطينية اتريك واندلور سنة ١٢٠٤ حقق ذلك مزايا كثيرة للبندقية ، فقد ازدادت مواردها الخام ، وتدفقت عليها الخامات الثمينة النادرة التى ساعدت على اتمام زخرفة الكاتدرائية ، من هذه الغنائم الخيول البرونزية الاربعة التى استولى عليها نابليون فى القرن الثامن عشر عند فتحه لايطاليا ، ولكن الفنان الايطالى « انتونيو جانوفا » صاحب المدرسة الكلاسيكية الحديثة استطاع استردادها فوضعت فى وجهة الكاتدرائية

وفى فجر القرن الثامن بدأ العمل فى الكاتدرائية ودام زمنا طويلا ، ولها الان من العمر ١١٨١ سنة ، ومنذ ذلك العهد لم تنته عمليات الصيانة والمحافظة عليها وخاصة انها قائمة على دعائم تغمرها مياه البحر وتصل الى الكنيسة

واستعان المحاضر بالفانوس السحرى لشرح روائع هذه الكاتدرائية العظيمة الخالدة .